SALOMON REINACH

APOLLO

HISTOIRE GÉNÉRALE DES ARTS PLASTIQUES

10e ÉDITION



HACHETTE

APOLLO

DU MÊME AUTEUR

Manuel de Philologie classique, 2e édition, deux vol., 1883-1884.

Bibliothèque des Monuments figurés grecs et romains; quatre vol., 1888-1892.

Esquisses archéologiques, 1888.

Description raisonnée du Musée de Saint-Germain; deux vol., 1889-1894.

Minerva, introduction à l'étude des classiques scolaires, 6e édition, 1907.

Chroniques d'Orient, fouilles et découvertes; deux vol., 1891-1896.

Répertoire de la Statuaire grecque et romaine; quatre vol., 1897-1910.

Répertoire des Vases peints grecs et étrusques; deux vol., 1899-1900.

Guide illustré du Musée de Saint-Germain, 3e édition, 1907.

L'Album de Pierre Jacques, sculpteur de Reims, 1902.

Recueil de Têtes antiques idéales ou idéalisées, 1903.

Répertoire de reliefs grecs et romains, trois vol., 1909-1912.

Répertoire de Peintures du Moyen Age et de la Renaissance, t. I-IV, 1905-1918.

Cultes, mythes et religions; quatre vol., 1905-1912.

Tableaux inédits ou peu connus, 1906.

Orpheus. Histoire générale des religions, 20e édition, 1914.

E. Pottier et S. Reinach, *La nécropole de Myrina*; deux vol., 1887.

A. Bertrand et S. Reinach. *Les Celtes dans les vallées du Pô et du Danube*, 1894.

Kondakof, Tolstoï et S. Reinach. *Antiquités de la Russie méridionale*, 1892.



Madone de Saint-Sixte par Raphael
(Musée de Dresde)

SALOMON REINACH

MEMBRE DE L'INSTITUT

PROFESSEUR A L'ÉCOLE DU LOUVRE

APOLLO

HISTOIRE GÉNÉRALE DES ARTS PLASTIQUES PROFESSÉE A L'ÉCOLE DU LOUVRE

DIXIÈME ÉDITION



LIBRAIRIE HACHETTE, PARIS
79, BOULEVARD ST-GERMAIN. 1920

A MES AUDITRICES

DE L'ÉCOLE DU LOUVRE

(1902-1903)



Obsèques de Richard II a Londres.
(Miniature d'un manuscrit français de 1480 à Breslau.)

PRÉFACE

A l'exception de la dernière, que j'ai remaniée et récrite plusieurs fois, toutes ces leçons paraissent à peu près telles que je les ai professées en 1902-1903 à l'École du Louvre. C'est un mérite que je revendique pour elles d'avoir subi l'épreuve de l'enseignement. Les réserves et les éloges de l'auditoire, dont un écho parvient toujours au conférencier, sont pour lui le plus instructif des guides ; j'en ai tenu compte en revisant mon cours pour le publier, comme je m'en étais éclairé en le professant.

Paris est peut-être la ville du monde qui est la plus richement dotée de cours publics ; mais l'enseignement sommaire et synthétique de l'histoire de l'art n'y existe point. Frappé de cette lacune, j'offris à mes collègues de l'École du Louvre, en 1902, d'y faire, à titre d'essai, vingt-cinq leçons sur l'histoire générale des arts plastiques, de décembre 1902 à juin 1903. L'autorisation me fut accordée. Dès la première leçon, il y eut foule ; quinze jours après, il se produisit des bouscu-

lades ; on dut ouvrir toutes les portes, multiplier les bancs, rétrécir les tables, entasser le public dans quatre pièces contiguës, alors qu'à mon cours d'archéologie celtique il n'en remplit pas même une. Les dames, très nombreuses, firent preuve d'une héroïque endurance ; j'avais presque honte d'être à mon aise dans ma grande chaire, en voyant devant moi et autour de moi tant d'aimables personnes outrageusement comprimées. Aussi ai-je voulu leur dédier ce petit livre et je les prie d'accepter mes excuses avec mon hommage.

Tout au début, je fis observer à mes auditeurs que leur empressement, si flatteur qu'il parût, ne tenait pas à la qualité du cours, car personne ne pouvait encore savoir s'il serait bon ou mauvais ; mais c'était une manière non équivoque d'en reconnaître l'opportunité. En effet, elle était indéniable. A côté ou au-dessous des travaux d'érudition, il faut à toute science des exposés synthétiques, oraux et écrits. Dans de pareils exposés, les idées générales sont nécessairement au premier plan, les faits au second, alors qu'au contraire, dans l'enseignement érudit, il faut, comme disait Fustel de Coulanges, une année d'analyse pour autoriser une heure de synthèse. Cette heure ne sonne pas pour tout le monde ; mais, quand elle sonne, il est bon d'en profiter et, mieux encore, d'en faire profiter les autres.

A l'École du Louvre, je terminais chaque leçon par quelques mots de bibliographie, me contentant de citer trois ou quatre ouvrages récents et indispensables. Il m'a semblé qu'en imprimant mon cours j'en devais développer surtout cette partie. Pour l'antiquité, j'ai été très sobre, parce qu'il existe des ouvrages de références faciles à consulter ; j'en ai publié moi-même quelques-uns. Mais, pour le Moyen Age et les temps modernes, il n'y a presque rien, même dans les plus gros livres ; j'ai dû créer une bibliographie de toutes pièces, et je suis sûr qu'elle rendra service. De parti pris et après mûre réflexion, j'ai écarté de cette nomenclature tout ce qui intéresse l'archéologie plutôt que l'histoire de l'art ; j'ai aussi omis, sauf de rares exceptions, les ouvrages ou articles antérieurs à 1880 et, en particulier, les vastes recueils coûteux et rares que seules les grandes bibliothèques peuvent posséder. En revanche, j'ai cité en abondance les bons travaux de vulgarisation et les articles de Revues, *surtout de la* Gazette des Beaux-Arts, *dont la collection est très répandue, qu'on peut acquérir par cahiers et*

dont l'illustration est excellente[1]. *Si le texte de mon livre convient surtout aux débutants et aux gens du monde, j'estime que les mieux informés auront à glaner dans la partie bibliographique ; ils y trouveront, d'ailleurs, des références à beaucoup d'œuvres et d'artistes que le texte, désireux d'éviter les kyrielles de noms propres, ne mentionne pas ou qu'il indique en passant.*

Le titre Apollo *rappelle que cet ouvrage est destiné à faire pendant à* Minerva, *introduction aux classiques grecs et latins que j'ai publiée en 1889 et dont quatre éditions à fort tirage n'ont pas épuisé le succès. Je souhaite qu'*Apollo *partage la fortune de sa sœur et que, en répandant les principes de l'histoire de l'art, il recrute de nouveaux fidèles à cette Sagesse antique, à cette Minerve de l'Acropole d'Athènes, dont ne détourne pas — j'en ai fait l'expérience — l'étude de l'art médiéval et moderne, mais qu'elle apprend, au contraire, à mieux admirer.*

S. R.

Paris, Janvier 1904.

1. Une liste chronologique des principaux articles a paru dans la *Gazette*, 1909, I, p. 13. Une Table générale très complète a été publiée de 1910 à 1915.

*La neuvième édition de ce livre a été corrigée avec soin et la bibliographie mise au courant. Il a paru des traductions d'*Apollo *en anglais, en espagnol, en hongrois et en italien, où les chapitres relatifs à l'art moderne dans ces différents pays ont été développés comme de raison.*



AUTEL ROMAIN DU Ier SIÈCLE.
(Musée d'Arles.)

ABRÉVIATIONS USITÉES

DANS L'INDICATION DU LIEU DE PUBLICATION

des ouvrages cités.

A = Athènes.
B = Berlin.
L = Londres.
Lp = Leipzig.
M = Munich.
P = Paris.
R = Rome.
V = Vienne.



BAS-RELIEF DE L'ACROPOLE D'ATHÈNES.
IVe Siècle avant J.-C.

APOLLO

PREMIÈRE LEÇON

LES ORIGINES DE L'ART

EST-IL possible, en vingt-cinq leçons, de donner une idée de l'évolution des arts plastiques, c'est-à-dire des arts dont les productions peuvent être représentées par le dessin — l'architecture, la sculpture, la peinture ? Je n'en sais rien, car je n'ai pas encore essayé. Ceux qui suivront ce cours jusqu'au bout répondront pour moi quand je l'aurai terminé.

L'industrie humaine est fille du besoin. Dès les origines de l'humanité, l'homme dut se façonner des outils, des armes, des vêtements, s'assurer des abris contre les intempéries et contre les bêtes fauves. Il fut industrieux par nécessité, en attendant de devenir artiste par goût.

L'œuvre d'art diffère, par un caractère essentiel, des produits de l'activité humaine qui répondent aux exigences immédiates de la vie. Regardons un palais, une statue, un tableau. Le palais pourrait n'être qu'une grande maison et cependant offrir un abri tout aussi sûr : ici, le caractère d'art est *surajouté* à celui d'utilité. Dans une statue, dans un tableau, l'utilité n'est plus apparente : le caractère d'art est *isolé*.

Cet element tantôt surajouté, tantôt isolé, est lui-même un produit de l'activité humaine, mais d'une activité particulièrement libre et désintéressée, qui a pour but non de satisfaire une nécessité immédiate, mais d'éveiller un sentiment, une émotion vive — l'admiration, le plaisir, la curiosité, parfois la terreur.

L'art, à quelque degré qu'il se manifeste, se montre à nous sous le double aspect d'un luxe et d'un jeu.

Ayant pour objet d'éveiller un sentiment chez autrui, l'art est, au premier chef, un phénomène *social*. On fabrique un outil pour s'en servir soi-même, mais on le décore pour plaire à ses semblables ou pour provoquer leur approbation.

Aucune société, si rudimentaire qu'elle fût, n'a ignoré l'art ; il est en germe dans les tatouages bizarres dont le sauvage couvre son corps, comme dans l'effort qu'il fait pour donner une forme agréable à sa hache ou à son couteau.

L'étude de l'art primitif peut se poursuivre de deux manières : par l'observation des sauvages actuels, ou par celle des vestiges qu'ont laissés, enfouis dans le sol, les sauvages des époques les plus reculées. Il est intéressant de constater que ces deux méthodes conduisent à peu près aux mêmes résultats. L'art se manifeste d'abord par le goût de la symétrie, qui est analogue au rythme de la poésie et de la musique, et par celui de la couleur, non point disposée pour former des images, mais appliquée ou étalée pour le plaisir des yeux. Puis il se complaît à tracer des ornements, composés de lignes droites ou courbes, parallèles ou brisées. Ensuite l'homme s'essaie à reproduire la figure des animaux qui l'entourent, en ronde-bosse, d'abord, puis par le relief et le dessin ; enfin il affronte, mais timidement, l'imitation de la figure humaine et celle des végétaux. Cette évolution peut être vérifiée par l'étude des enfants qui offrent, dans nos sociétés civilisées, l'image de la sauvagerie primitive. L'enfant aime successivement la symétrie, la couleur, la juxtaposition et l'enchevêtrement des lignes ; quand il commence à dessiner, il griffonne d'abord des silhouettes d'animaux, qui l'intéressent beaucoup plus que ses semblables ; c'est seulement plus tard qu'il dessine des hommes et des végétaux.

Une science née au XIXe siècle, l'archéologie préhistorique, nous a révélé les œuvres de l'industrie humaine à une époque prodigieusement reculée, antérieure de longs siècles aux pyramides de l'Égypte et aux palais des rois babyloniens.

Cette époque est celle que les géologues ont appelée *quaternaire*, parce qu'elle est la dernière des *quatre* grandes époques géologiques.

L'aspect du monde était alors tout différent de ce qu'il est aujourd'hui. Pour ne citer que quelques faits, la France n'était pas encore séparée de l'Angleterre par le pas de Calais, ni la Sicile de l'Italie par le détroit de Messine ; la Suède, le Danemark, l'Écosse étaient ensevelis sous le manteau des glaces du pôle ; les glaciers des Alpes étaient énormes et l'un d'eux descendait jusqu'aux environs de Lyon.



FIG. 1. — OS GRAVÉ (DÉVELOPPEMENT).
Caverne de la Madeleine (Dordogne).
(Musée Britannique.)

A l'époque quaternaire, il y avait déjà en France des chevaux, des bœufs, des chèvres, mais ils vivaient à l'état d'animaux sauvages ; l'homme ne les avait pas domestiqués, et, ignorant l'agriculture, il se nourrissait seulement des fruits des arbres, des produits de la chasse et de la pêche. A côté de ces animaux semblables à ceux qui vivent aujourd'hui, il y en avait d'autres qui ont disparu depuis, comme le mammouth et le rhinocéros aux narines cloisonnées ; il y en avait aussi qui n'habitent plus que des pays plus chauds que le nôtre, comme l'hippopotame, l'hyène et le lion, ou des pays très froids, comme le renne. L'homme, armé de bâtons, de haches en silex et de poignards en corne, parvenait à se nourrir de la chair des bœufs, des chevaux, des rennes, qu'il prenait au piège ou qu'il forçait à la course. Armé du harpon en corne ou en os, il tuait les poissons et les faisait servir également à sa nourriture.



FIG. 1 *a*. — RENNE AU GALOP
gravé sur une pierre plate (Indre).
(Musée de Saint-Germain.)

L'époque quaternaire a duré pendant des milliers d'années pour prendre fin vers l'an 12000 ou 10000 avant l'ère chrétienne, suivant les

évaluations les plus modérées des géologues. Elle a pris fin lorsque le climat, la faune et la flore sont devenus à peu près ce qu'ils sont aujourd'hui, lorsque le dernier renne des Pyrénées et des Alpes a disparu, après le dernier mammouth.

Nous commençons à connaître avec quelque exactitude deux phases de cette longue époque : une plus ancienne, avec climat chaud et très humide ; une plus récente, avec climat froid et sec.

Pendant la première phase, l'homme, pêcheur ou chasseur, vivait sur les bords des rivières, alors beaucoup plus larges qu'aujourd'hui. Il fabriquait des haches en silex qu'on a retrouvées par milliers, à une grande profondeur, sous les sables accumulés par les crues des rivières, notamment à Saint-Acheul sur la Somme et à Chelles sur la Marne. Beaucoup de ces haches, de forme triangulaire ou ovale, sont taillées à petits éclats avec une grande habileté et présentent des contours réguliers qui témoignent du goût de l'homme primitif pour la symétrie. Il est probable que les hommes de ce temps vivaient en plein air ou sous des huttes de branchages ; on n'a retrouvé aucune trace de leurs habitations.

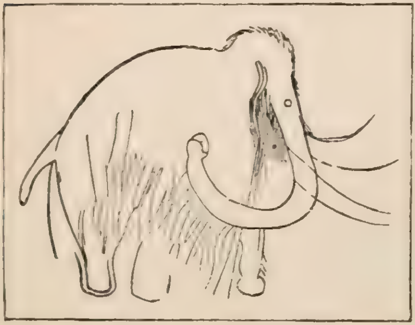


FIG. 2. — MAMMOUTH GRAVÉ SUR PAROI.
Caverne de Combarelles (Dordogne).

Nous sommes beaucoup mieux informés de la seconde époque, où le renne, qui n'existait pas dans la première, devint aussi abondant que le bœuf et le cheval et fournit aux hommes non seulement une chair succulente, mais des cornes, des os, des tendons, qui se prêtèrent aux premiers essais de l'industrie et de l'art. On connaît des poignards, des harpons, des perçoirs, des lissoirs en bois de renne ; on connaît aussi des bois et des os de renne façonnés en sculptures, couverts de reliefs et de dessins (fig. 1).

L'homme, qui se nourrissait de rennes, avait remarqué les qualités colorantes de certaines terres, en particulier de l'ocre. Il aimait les couleurs vives, et il est probable qu'il se peignait le corps comme les sauvages d'aujourd'hui. Mais il fit bien davantage. Sur les parois ou sur la toiture des cavernes où il cherchait un abri contre le froid, qui

sévissait alors pendant neuf mois de l'année, il s'amusait à graver et à peindre des animaux, avec une sûreté de main extraordinaire (fig. 2, 3 et 5 *a*). Depuis quelques années, on a découvert des peintures préhistoriques, d'un intérêt capital, dans plusieurs cavernes du Périgord et de la région des Pyrénées.



FIG. 3. — BISON GRAVÉ ET PEINT SUR PAROI. *Caverne de Fond de Gaume (Dordogne). Revue de l'École d'Anthropologie*, juillet 1902 (Félix Alcan, éditeur).

Là où l'on a pu observer, dans les cavernes de France, la superposition de couches de civilisation, on a constaté que les figures en ronde-bosse, sculptées dans la pierre, les os de mammouth ou de renne, étaient plus profondément enfouies, par conséquent plus anciennes que les figures en bas-relief et les dessins. Les dessins à la pointe, qui témoignent de la plus grande perfection de l'art, sont contemporains des peintures, qui présentent les mêmes caractères et méritent la même admiration.

De ces caractères, le plus frappant est le réalisme. Aucune part n'est faite à la fantaisie ; isolés ou groupés, les animaux sont figurés avec une correction dont l'art des sauvages modernes n'offre pas d'exemple. Le second caractère est la sobriété. Il n'y a pas de détails inutiles ; quelques figures d'animaux, gravées ou peintes à cette époque, peuvent soutenir la comparaison avec de beaux dessins d'animaux dus aux artistes modernes. Enfin — et c'est peut-être ce qu'il y a de plus extraordinaire — l'art des chasseurs de rennes est épris de vie et de mouvement ; il aime à représenter des animaux dans des attitudes vives et pittoresques ; il saisit et reproduit leurs allures avec une exactitude étonnante (fig. 4).

Bien entendu, toutes les œuvres de l'art des cavernes ne méritent pas ces éloges ; ils s'appliquent peut-être à trente ou quarante objets, sculptures, gravures ou peintures, sur des centaines qui ont été recueillis et publiés. Il y eut alors, comme de tout temps, d'excellents artistes et des artistes médiocres. Mais dans cette course rapide à travers l'art de tous les âges, je ne dois parler que des chefs-d'œuvre, et les chefs-

d'œuvre de l'âge du renne sont vraiment dignes de ce nom.

Comment et où cet art s'est-il formé ? Évidemment, ses plus beaux produits sont le terme final d'un long progrès. L'homme quaternaire, comme l'homme moderne, est peut-être né avec le goût de l'art, mais il n'est pas né artiste ; il a fallu des séries de générations pour qu'il pût apprendre à dessiner correctement la silhouette d'un animal avec un silex pointu, pour que ses premiers essais, ses premiers griffonnages arrivassent à la hauteur de véritables œuvres d'art. Nous connaissons encore beaucoup trop peu cette époque pour pouvoir retracer les étapes du développement dont je vous parle ; il est d'ailleurs possible et même probable qu'il avait commencé dans une autre partie de l'Europe, car le renne, qui n'existe pas en France pendant la phase chaude du quaternaire, devait abonder dans les régions plus septentrionales, et il y a toute apparence que les ancêtres des chasseurs de rennes du Périgord et des Pyrénées vivaient alors avec leur gibier favori. Cependant, l'évolution de l'art, dans ce foyer primitif, n'a pas dû être poussée bien loin ; c'est sans doute dans le bassin de la Garonne qu'elle s'est accélérée et accomplie.

Lorsque la période de froid eut pris fin, le renne disparut presque subitement et fut remplacé par le cerf. A cette époque, qui marque la fin des temps quaternaires, les gravures deviennent rares ; bientôt elles disparaissent complètement. La civilisation des chasseurs de rennes semble s'être éteinte sur place, ou avoir émigré, à la suite du renne, vers le Nord de l'Europe. Mais, jusqu'à présent, on n'en a encore trouvé aucune trace, de même qu'on n'a pu établir sérieusement de connexion entre l'art des chasseurs de rennes et celui des civilisations très anciennes, quoique certainement bien plus récentes que la leur, de l'Égypte et de la Babylonie.

Ainsi la civilisation de la France quaternaire forme, à l'entrée de l'histoire de l'art, un domaine distinct. On y voit successivement apparaître le goût de la symétrie, la sculpture, le bas-relief, la gravure et la peinture ; de toutes les formes élevées de l'art, seule l'architecture fait défaut.

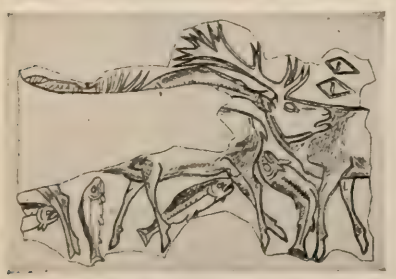


FIG. 4. — GRAVURE SUR BOIS DE CERF.
Caverne de Lorthet (Hautes-Pyrénées).
(Musée de Saint-Germain.)
L'Anthropologie, 1894 (Masson, éditeur).

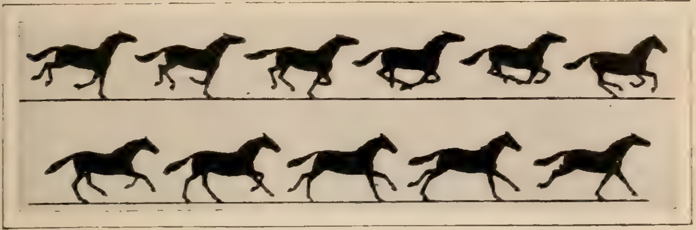


FIG. 5. — CHEVAL AU GALOP,
d'après des photographies instantanées.

Le chef-d'œuvre de l'art qui nous occupe est peut-être le groupe de cerfs gravé sur un andouiller découvert dans la grotte de Lorthet (fig. 4). On aperçoit d'abord les pieds de derrière d'un cerf qui s'éloigne au galop. Puis vient un cerf également au galop, dans une attitude qui est une de celles qu'a révélées la photographie instantanée lorsqu'on s'est servi de ce procédé pour analyser les mouvements rapides (fig. 5) ; c'est seulement de nos jours que le peintre Morot, instruit par la photographie, a reproduit cette attitude, que tous les artistes des époques intermédiaires avaient ignorée. Vient ensuite un autre cerf qui retourne vivement la tête comme pour bramer ; l'allure de cet animal est analogue à celle du cerf qui précède. Entre les animaux, comme pour remplir les espaces vides, l'artiste a figuré des saumons ; au-dessus du dernier cerf, il a gravé deux losanges pointés où M. Piette a cru voir une signature. Mais que viennent faire ici les saumons ? Sans doute une idée religieuse explique cette association des gros poissons et des cerfs ; l'artiste aura voulu réunir les deux variétés d'animaux dont son clan ou sa tribu tiraient principalement leur subsistance. Il est remarquable, en effet, que les animaux représentés par l'art quaternaire appartiennent tous à des espèces comestibles, dont les sauvages gravaient ou peignaient les images comme pour les attirer par une sorte de sympathie magique. Les civilisés parlent souvent de la magie de l'art ; les primitifs y croyaient.

Récemment, dans une grotte du département de l'Indre, on a découvert une plaque de schiste ornée d'un renne au galop (fig. 1 *a*). C'est encore un exemple de ce goût du mouvement qui caractérise les artistes de cette époque, joint à la précision et à la sobriété des contours.

Parmi les peintures, les plus belles ont été copiées dans la grotte d'Altamira, près de Santander en Espagne (fig. 5 *a*) ; je peux vous

faire voir aussi quelques spécimens du plus haut intérêt relevés dans les cavernes du Périgord (fig. 2 et 3) et un groupe en ronde-bosse, sculpté en argile, qu'on a trouvé en 1912 dans une grotte de l'Ariège (fig. 5 *b*).

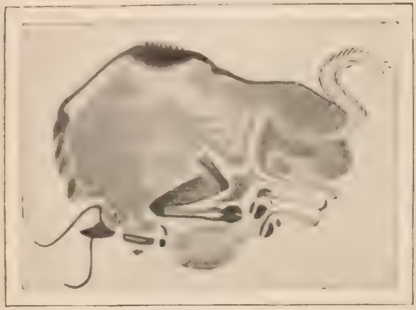


FIG. 5 *a*. — BISON PEINT SUR PAROI.
Caverne d'Altamira (Espagne).
L'Anthropologie, 1904 (Masson, éditeur).

D'une grotte du Périgord provient une lampe en pierre, ornée d'une belle figure de bouquetin incisée ; les artistes devaient faire usage de pareilles lampes pour graver et peindre leurs figures, car la partie des grottes qu'elles décorent est, sauf exceptions, tout à fait obscure, même en plein jour.

Voilà, après tant de surprises, la chose la plus étonnante ! Ces peintures, comprenant parfois plus de cent animaux de grande dimension, ne pouvaient être exécutées et n'étaient visibles qu'à la lumière artificielle ! Pourquoi donc prenait-on la peine de les exécuter ? Était-ce seulement pour charmer la vue des chasseurs de rennes lorsque, le soir venu, réfugiés au fond d'une caverne, ils se nourrissaient des produits de leur chasse à la lueur de lampes fumeuses, que la graisse de renne alimentait ?...

Il n'est pas possible d'admettre cette hypothèse. J'ai déjà indiqué le caractère magique des œuvres d'art, sculptées, gravées ou peintes par l'homme primitif. Elles nous montrent les premiers pas de l'humanité dans la voie qui mène au culte des animaux (comme en Égypte), puis à celui des idoles à forme humaine (comme en Grèce) et enfin à celui de la divinité conçue comme un pur esprit. L'étude de la religion naissante se confond, dans une certaine mesure, avec celle des débuts de l'art. Nés ensemble, l'art et la religion sont restés étroitement liés pendant de longs siècles ; leur affinité est encore sensible pour ceux qui réfléchissent aujourd'hui.



FIG. 5 *b*. — GROUPE DE DEUX BISONS.
Caverne du Tuc d'Audoubert (Ariège).

BIBLIOGRAPHIE. — J. Déchelette, *Manuel d'Archéologie préhistorique*, P., 1908 ; Alex. Bertrand, *La Gaule avant les Gaulois*, 2e édit., P., 1891 (avec appendice de Piette sur l'âge du renne et les cavernes pyrénéennes qu'il a explorées) ; G. et A. de Mortillet, *Le Musée préhistorique*, 2e éd., P., 1903 (1500 gravures) ; S. Reinach, *Alluvions et Cavernes*, P., 1889 ; *Répertoire de l'art quaternaire*, P., 1913 ; E. Cartailhac, *La France préhistorique*, P., 1889 ; H. F. Osborn, *Men of the old Stone age*, 3e édit., N.-Y., 1918 ; E. Piette, *L'Anthropologie*, 1904, p. 130. — Pour les peintures découvertes dans les cavernes par MM. Rivière, Capitan, Breuil, Cartailhac, voir la *Revue mensuelle de l'Ecole d'Anthropologie*, 1902 et suiv., et *L'Anthropologie*, 1902 et suiv. ; Cartailhac et Breuil, *Altamira*, Monaco, 1908 (cf. *L'Anthropologie*, 1904, p. 625). Sur l'interprétation de ces œuvres, cf. S. Reinach, *L'Art et la Magie* (*L'Anthropologie*, 1903, p. 257).

Sur l'art des primitifs en général : E. Grosse, *Les Débuts de l'Art*, trad. franç., P., 1902.

Sur l'art de l'enfance : J. Sully, *Etudes sur l'enfance*, trad. franç., P., 1898.

Sur l'idée de l'art et l'esthétique : V. Cherbuliez, *L'Art et la Nature*, 2e éd., P., 1892 ; G. Séailles, *Essai sur le Génie dans l'Art*, 2e éd., P., 1897 ; M. Guyau, *L'Art au point de vue sociologique*, 5e ed., P., 1901 ; A. Fouillée, *La Morale, l'Art et la Religion d'après Guyau*, 3e éd., P., 1901 ; K. Lange, *Das Wesen der Kunst*, 2 vol., B., 1901 ; M. Vauthier, *Le plaisir esthétique* (*Rev. Univ. Bruxelles*, 1909, p. 481).

Sur la méthode dans l'histoire de l'art : C. Bertaux, *L'Histoire de l'Art et les Œuvres d'Art* (*Revue de Synthèse historique*, 1902).

DEUXIÈME LEÇON

L'ART AUX ÉPOQUES DE LA PIERRE POLIE ET DU BRONZE

LA disparition de la civilisation des chasseurs de rennes paraît avoir été provoquée par un changement de climat. A un régime de froid sec succéda, par suite de quelque phénomène géologique encore obscur, une époque de pluies torrentielles et de chaleurs humides. Le renne, pour qui le climat de Saint-Pétersbourg est aujourd'hui trop chaud, disparut ou émigra ; les cavernes, traversées par des eaux ruisselantes, envahies souvent par les rivières débordées, devinrent inhabitables ; de vastes plaines se transformèrent en marécages. Assurément, la population de la France ne fut pas anéantie ; mais il est certain que la densité en fut fort diminuée, tant par l'émigration que par le fait du changement de climat. La civilisation de l'âge du renne disparut. Quand nous retrouvons, en France, les traces d'une civilisation nouvelle, elle se montre d'abord avec des caractères de grossièreté et de misère qui laissent deviner les catastrophes d'où elle sortait. En réalité, c'est presque une nouvelle humanité qui commence ; et si celle des temps quaternaires avait mis des milliers d'années à évoluer jusqu'à produire de véritables œuvres d'art, il faudra encore attendre au moins trente ou quarante siècles avant que des œuvres d'art dignes de ce nom soient exécutées dans notre pays.

Les premiers établissements de l'époque actuelle (au sens géologique de ce mot) sont des camps ou des restes de villages, où l'on trouve surtout des outils en silex, d'un type primitif, appelés *tranchets*, et aussi quelques fragments d'une poterie grossière ornée d'incisions. Cela constitue un progrès industriel, car les artistes de l'âge du renne ignoraient la poterie. Plus tard, entre 4000 et 3000 avant J.-C., on constate, sur les bords des lacs de Suisse et de France, les premières traces d'habitations sur pilotis dites *stations lacustres* ou *palafittes*, qui servaient de lieux de refuge et d'ateliers. La civilisation de ces stations nous est bien connue, car des milliers d'objets ouvrés et de déchets divers se sont conservés dans la vase des lacs. On y voit paraître, à côté de la poterie faite à la main, des haches en pierre polie, parfois d'un galbe élégant, des armes, des outils, des pendeloques ; mais il n'y a pas une seule œuvre d'art.

Cette époque de la pierre polie, qui vit s'élever les stations lacustres, est encore celle où, dans d'autres régions de l'Europe, notamment en Bretagne, dans les Cévennes, en Angleterre, en Danemark, en

Suède, les hommes commencèrent à construire ces énormes tombeaux en pierre non équarrie que l'on appelle des *dolmens* (fig. 6), à dresser ces obélisques que l'on appelle des *menhirs*, ces cercles de pierres brutes que l'on appelle des *cromlechs*, enfin les grands alignements de pierres comme ceux de Carnac (fig. 7). La preuve que les dolmens sont contemporains des stations lacustres les plus anciennes, c'est qu'on trouve sous les uns comme dans les autres des haches polies et qu'on n'y trouve presque pas de métal.



FIG. 6. — DOLMEN DE KORKONNO (*Morbihan*).

La phase de l'histoire de l'humanité à laquelle nous sommes parvenus est remarquable par deux nouveautés d'une importance capitale : la domestication des animaux et la culture des céréales. On a recueilli des céréales carbonisées et des amas de fumier dans la vase des palafittes, et il est plus que probable que la civilisation des constructeurs de dolmens était analogue à celle des habitants des stations lacustres. Nous n'avons pas à chercher ici comment l'homme eut l'idée de domestiquer les animaux, de semer du blé, de l'orge, du millet, du lin ; il nous suffit de constater que ces immenses progrès furent opérés avant la découverte des métaux.

On continua à construire des cités lacustres et à élever des dolmens



FIG. 7. — ALIGNEMENTS DE CARNAC (*Morbihan*).



FIG. 8. — MENHIR SCULPTÉ. STATUE DE STYLE PRIMITIF. *Saint-Sernin (Aveyron).*

même après que l'homme eut commencé à recueillir l'or et le cuivre, qui furent les premiers métaux dont il eut connaissance. Un peu plus tard, la découverte de l'étain et quelque hasard heureux, qui conduisit à fondre ensemble de l'étain et du cuivre, mirent l'homme en possession d'un nouveau métal, le bronze, qui donna à la civilisation matérielle un grand essor.

Il existe des stations lacustres de l'âge du bronze, où paraissent des haches, des épées, des ornements en métal témoignant d'une habileté technique très avancée. Mais, dans les dolmens, on n'a jamais découvert que de petits objets de bronze très simples, tels que perles, boutons et couteaux ; il faut donc que l'on ait cessé d'enterrer les morts sous les dolmens avant l'époque qui vit abandonner les stations lacustres (1000 avant J.-C. ?).

L'absence totale de véritables œuvres d'art à cette époque est un sujet d'étonnement pour les archéologues. Sauf quelques misérables figurines en terre cuite, sauf quelques menhirs grossièrement sculptés pour rappeler la figure humaine (fig. 8), il n'y a aucune image d'animal ou d'homme. En revanche, la décoration linéaire est très développée. Dans l'ilot de Gavrinis, sur la côte du Morbihan, s'élève un de ces grands amoncellements de terre que l'on appelle des *tumulus*. A l'intérieur du tumulus est un dolmen, auquel conduit une longue allée bordée de blocs énormes de granit. Ces blocs sont couverts de dessins bizarres, exécutés à l'aide d'outils en silex, qui ont dû coûter à leurs auteurs infiniment de temps et d'efforts (fig. 9). Parmi les dessins sont figurées quelques haches, mais il n'y a rien qui ressemble à l'image d'un être vivant. On connait en Irlande, près de

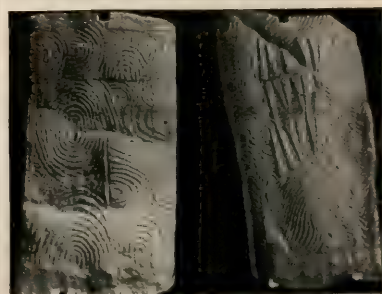


FIG. 9. — BLOCS GRAVÉS DE L'ALLÉE COUVERTE DE GAVRINIS *(Morbihan).*

Dublin, un monument analogue, celui de New-Grange, dont les parois sont ornées de gravures très semblables à celles de Gavrinis et peut-être plus anciennes. En Danemark, en Suède, en Espagne, en Portugal, partout où s'élèvent encore de grands dolmens, les représentations de la vie humaine et animale font également défaut.

L'existence de l'art, à l'âge du bronze, se manifeste par la forme élégante des objets, lances, épées, poignards, bracelets, vases, etc., et aussi par les ornements purement linéaires qui y sont gravés. Ce sont des dents de loup, des triangles, des zigzags, des rectangles et des zones pointillés, des cercles concentriques, mille combinaisons parfois très ingénieuses qui témoignent de l'instinct décoratif des potiers et des bronziers de ce temps (fig. 10). Mais c'est toujours et exclusivement l'ornement linéaire qui prévaut, comme si quelque loi religieuse, quelque crainte de maléfices magiques, avait interdit de représenter des hommes ou des animaux. Dans l'Europe occidentale, sauf un petit nombre d'exceptions sans importance, il en est ainsi pendant de longs siècles, même après l'introduction des armes et des outils de fer. C'est tout au plus si les Gaulois, avant la conquête de la Gaule par César (vers 50 avant J.-C.), ont fabriqué quelques figures d'animaux en bronze et frappé quelques types plus ou moins informes sur leurs monnaies ; pour qu'il y ait de nouveau, en Gaule, un art plastique, il faudra que les Gaulois, excellents ouvriers en métaux, excellents émailleurs, se mettent à l'école des artistes romains, élèves eux-mêmes des artistes grecs. En Grande-Bretagne, dans l'Allemagne actuelle, c'est également la conquête romaine ou le commerce romain qui ont tardivement introduit la connaissance des monuments figurés ; la Suède et le Danemark n'ont commencé à en produire que vers l'époque de la ruine de l'Empire, alors que ces pays n'ont cessé de fabriquer des armes, des ornements et des vases de métal, décorés avec une étonnante variété de motifs linéaires (fig. 11). Tout cela est déjà de l'art, car c'est un luxe et un jeu ; mais c'est un art incomplet, puisque l'imitation de la nature vivante y fait défaut.



Fig. 10. — Bracelet de bronze découvert a Réallon (Hautes-Alpes). *(Musée de Saint-Germain.)*

Les dolmens et les menhirs marquent les débuts de l'architecture,

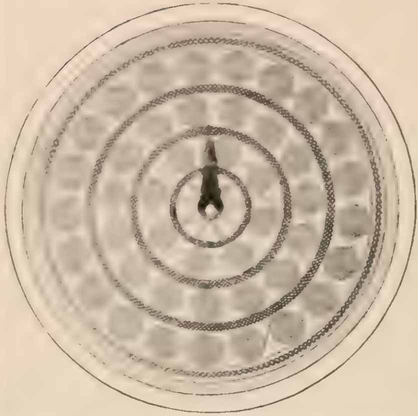


Fig. 11 — Plaque de bronze trouvée en Suède
(Musée de Stockholm.)

mais d'une architecture à peine digne de ce nom, car les décorations y sont rares et les éléments qui entrent dans la construction n'ont d'autre qualité que leur solidité massive. Le seul monument de ce genre qui offre une apparence artistique est le cercle de trilithes, formés chacun de deux montants et d'un linteau, qui existe à Stonehenge, en Angleterre ; mais les pierres y sont déjà équarries, et Stonehenge ne paraît pas antérieur à l'âge du bronze (fig. 12). Après l'âge du bronze, l'Europe occidentale ne connaît d'autres constructions en pierre que des murs de défense ; les habitations et les temples mêmes étaient en bois. C'est encore la conquête romaine qui apporta en Gaule les principes et les premiers modèles de l'architecture.

Ainsi, alors que le génie des arts avait fleuri dans notre pays plusieurs milliers d'années avant l'ère chrétienne, il y subit, pendant quarante siècles au moins, une longue éclipse, cédant la place à un sentiment décoratif qui s'interdisait la représentation de la vie.

Il n'en fut heureusement pas de même dans le bassin oriental de la Méditerranée. On a trouvé en Égypte et sur la côte d'Asie des haches



Fig. 12. — Les trilithes de Stonehenge, près de Salisbury.
(Cliché Spooner.)

en pierre analogues à celles de Saint-Acheul ; mais, jusqu'à présent, rien ne permet de dire que l'art s'y soit développé aux temps quaternaires, et nous ne connaissons là rien d'analogue aux merveilleux dessins de nos chasseurs de rennes. En revanche, la seconde époque de la pierre fut marquée en Égypte par une civilisation intense et à marche rapide. En Babylonie, elle est encore peu connue ; mais, grâce aux recherches récentes de MM. de Morgan, Amélineau, Flinders Petrie en Égypte, nous savons que ce dernier pays, avant de faire usage du bronze et du fer, fabriqua par milliers des vases ornés de peintures, de grands couteaux en silex d'un travail admirable, des objets de luxe et de parure en ivoire d'hippopotame et en schiste, des vases en pierres dures. Avant le début de l'époque des Pharaons, qui est celle de l'introduction du métal, l'Égypte possédait, à défaut d'une architecture, une industrie très avancée, qui ne craignait pas de reproduire par la peinture, en terre cuite, en ivoire, en schiste, des figures d'hommes et d'animaux, même de végétaux. Il est vrai que ces essais sont fort grossiers et que les bonshommes dessinés ou gravés par les Égyptiens de l'âge de la pierre ressemblent à des croquis de sauvages ; mais les sauvages de l'Égypte avaient une habileté de main bien supérieure à celle de leurs contemporains occidentaux, et l'art ne se réduisait pas, pour eux, à la décoration linéaire.

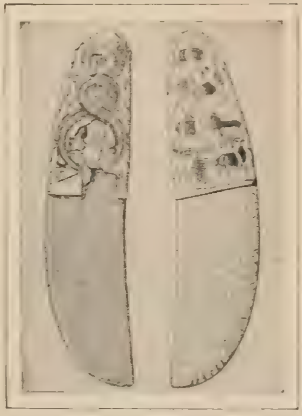


FIG. 13. — COUTEAU DE SILEX AVEC GAINE D'OR.
(Musée du Caire.)
MORGAN, *Recherches sur les Origines de l'Égypte*. t. I. Leroux, éditeur.

Voyez ce couteau en silex, orné d'une feuille d'or gravée, qui appartient au Musée du Caire (fig. 13). L'or, qui se trouve à l'état natif, a été connu dès l'époque de la pierre ; c'est peut-être même ce métal qui a donné l'idée d'en chercher et d'en travailler d'autres. Le style des animaux, serpents, lions, antilopes, est tout à fait différent de celui qui prévalut dans l'Égypte pharaonique ; mais c'est déjà un style, avec la recherche du caractère et de la vie.

Cet objet, d'ailleurs, est d'une qualité exceptionnelle. Pour se faire une idée de l'art égyptien primitif, il faut regarder les peintures des vases que l'on a trouvés dans les nécropoles d'Abydos et de Négadah

(Haute-Égypte). Quelques-uns sont décorés de tableaux représentant des autruches et des bateaux du Nil, avec enseignes de proue et enseignes d'arrière ; il y a aussi des personnages humains faisant des gestes d'adoration ou de douleur (fig. 14). Nous avons d'autres exemples de ces gestes dans des figures en terre cuite de Négadah, qui semblent couvertes de tatouages. La même nécropole a fourni des figurines en ivoire et en schiste antérieures à l'an 4000 avant J.-C.

Dans les couches profondes de la ville de Troie, explorée par Schliemann, ainsi que dans des tombes très archaïques de l'Archipel, on a trouvé des vases et des figurines primitives qui peuvent être comparés à ceux de l'Égypte, bien que ce n'en soient pas des imitations. Là aussi, la civilisation de l'âge de la pierre, sans être proprement artistique, révèle d'autres éléments que ceux d'un style simplement décoratif. En revanche, le bassin oriental de la Méditerranée n'a pas connu, à l'époque du bronze, un style de décoration géométrique aussi développé que l'Occident et le Nord de l'Europe. De même l'art musulman, qui s'abstient de représenter la figure humaine, a poussé la science de l'ornement plus loin que le Moyen Age occidental.
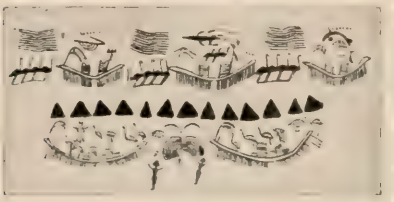


FIG. 14. — PEINTURES DE VASES ÉGYPTIENS PRIMITIFS.
(Musée du Caire)
MORGAN, *Recherches sur les Origines de l'Égypte*, t. II (Leroux, éditeur).

Nous sommes parvenus aux environs de l'an 4000 avant l'ère chrétienne. A cette époque, la Babylonie et l'Égypte prennent la tête de la civilisation et préparent la floraison de l'art classique. Depuis l'an 2500 environ, un nouveau centre d'activité se formera dans l'Archipel et se développera avec une rapidité surprenante. Après une éclipse aux environs de l'an 1000, la Grèce commencera son ascension triomphale vers l'art de Phidias et de Praxitèle. Il faudra que la Grèce soit conquise par Rome et que Rome conquière une partie de l'ancien monde, pour que toute l'Italie et l'Occident de l'Europe participent enfin à cette lumière. Puis elle s'éteindra en Grèce, comme elle s'était déjà éteinte en Égypte et en Assyrie, pour briller, après une nouvelle éclipse, dans l'Europe occidentale, qui est devenue et restée, depuis l'an 1000 après J.-C., la patrie de l'art. Cette courte esquisse indique les divisions de mon sujet et prépare aux développements où je vais entrer.

BIBLIOGRAPHIE. — Ouvrages de J. Déchelette et de G. de Mortillet, cités dans la bibliographie de la leçon précédente (stations lacustres, dolmens, menhirs, cromlechs). — Pour les menhirs sculptés (Aveyron), voir Hermet, *Bulletin du Comité*, 1898, p. 500. — Age du bronze dans l'Occident et le Nord de l'Europe : O. Montelius, *Chronologie der aeltesten Bronzezeit*, Brunswick, 1900 ; *Les Temps préhistoriques en Suède*, trad. franç. de S. Reinach, P., 1895 ; *La Chronologie préhistorique en France* (*L'Anthropologie*, 1901, p. 609) ; *Orient und Europa*, B., 1901 ; *Die aelteren Kulturperioden im Orient und in Europa*, t. I, Stockholm, 1903 ; M. Hoernes, *Urgechichte der bildenden Kunst in Europa*, V., 1898 ; J. Romilly Allen, *Celtic art*, L., 1904. — Égypte préhistorique : J. de Morgan, *Recherches sur les Origines de l'Égypte*, 2 vol., P., 1896, 1897 ; W. Budge, *Egypt in the neolithic and archaic periods*, L., 1902 ; J. Capart, *Les débuts de l'art en Égypte*, Bruxelles, 1904 (nouv. éd. en anglais, Londres, 1905) ; S. Reinach, *L'Anthropologie*, 1897, p. 327 ; A.-J. Reinach, *L'Égypte préhistorique*, P., 1908. — Civilisation préhistorique de l'Archipel : Perrot et Chipiez, *Histoire de l'Art*, t. VI, P., 1894 ; S. Reinach, *L'Anthropologie*, 1899, p. 513 ; W. Ridgeway, *The early age of Greece*, t. I, Cambridge, 1901 ; E. Meyer, *Geschichte des Altertums*, 2e éd., t. I, B., 1909 (trad. franç., P., 1912 et suiv.) ; R. Dussaud, *Civilisations préhelléniques dans la mer Egée*, 2e édit., P., 1914.

TROISIÈME LEÇON

ÉGYPTE, CHALDÉE ET PERSE

L'ART de l'Égypte historique, celle des Pharaons, commence vers l'an 4000 avant J.-C. De 4000 à 3000 environ, fleurit l'*Ancien Empire* ; de 3000 à 2000, le *Moyen Empire*, détruit par l'invasion des pasteurs du désert ou Hycsos ; puis, de 1700 à 1100, le *Nouvel Empire*. Alors s'ouvre une longue période de décadence, interrompue seulement, de 720 à 525, par une brillante renaissance sous les Pharaons originaires de Saïs (période *saïte*). En 525, l'Égypte est conquise par les Perses, en 332 par Alexandre, puis par les Romains, les Arabes, les Turcs, les Français et les Anglais. Depuis 525 avant J.-C., elle n'a jamais recouvré son indépendance ; mais elle est redevenue, de nos jours, aussi prospère qu'au temps de son ancienne splendeur.

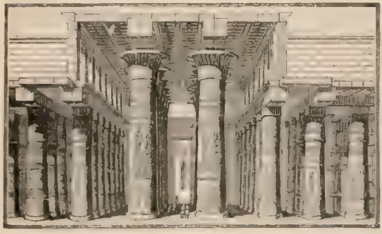


FIG. 15. — SALLE HYPOSTYLE (A COLONNES) DU TEMPLE DE KARNAK.
(Restitution de Ch. Chipiez.)

L'histoire de l'art égyptien, que les monuments permettent de suivre pendant plus de quarante siècles, présente certains caractères invariables : d'une part, une habileté technique qu'on n'a jamais surpassée ; de l'autre, une impuissance incurable à s'affranchir des conventions archaïques pour s'élever à la liberté dans la beauté.

Les premiers de tous les peuples, les Égyptiens ont construit de grands édifices en pierre avec de vastes salles soutenues par des colonnes et éclairées latéralement par en haut. Telle est la salle du temple de Karnak, à Thèbes (fig. 15), portée par 134 colonnes, dont plusieurs sont hautes de 21 mètres (Nouvel Empire). L'Égypte a possédé des temples beaucoup plus considérables que le Parthénon d'Athènes ; mais ces lourds édifices n'imposent que par leur masse ; ils sont décorés sans sobriété et parfois sans goût. Le défaut le plus sensible du temple égyptien est d'être trop long pour sa hauteur et d'offrir, vu du dehors, trop de murs et trop peu d'ouvertures. A cet égard, le temple égyptien et l'église gothique présentent le contraste le plus complet : ici trop de pleins, là trop de vides ;

l'art grec et celui de la Renaissance ont su trouver le juste milieu.

Un historien grec des environs de l'ère chrétienne, Diodore, dit que les Égyptiens considéraient leurs maisons comme des lieux de passage et leurs tombeaux seuls comme des demeures durables. Cela est si vrai que l'art de l'Égypte nous est surtout connu par ses tombes, tantôt d'énormes pyramides de pierre ou de briques, réservées aux rois, tantôt des chapelles construites au-dessus du sol ou des cavernes creusées dans le roc. Les sépultures des riches sont ornées à l'intérieur de sculptures, de peintures, de bas-reliefs ; ce sont véritablement des temples dont le mort est le dieu.



FIG. 16. — LA PYRAMIDE DE CHÉPHREN ET LE GRAND SPHINX.
(*Environs du Caire.*)

L'Égypte nous a laissé des milliers de statues en pierre, en bronze, en terre cuite, depuis des colosses comme le sphinx voisin des grandes Pyramides (fig. 16) et les statues royales d'Ipsamboul, hautes de près de 20 mètres, jusqu'à des figurines de dimensions minuscules qui remplissent les vitrines de nos Musées. Ces images représentent des dieux et des déesses, souvent avec les têtes d'animaux que leur prêtait la mythologie égyptienne, des hommes, des femmes et des enfants, tantôt isolés, tantôt groupés, des animaux réels ou fantastiques. Les bas-reliefs et les peintures offrent une variété de sujets plus grande encore ; la plupart représentent les victoires des pharaons, les interminables cérémonies du culte, des scènes de la vie journalière



FIG. 17. — BAS-RELIEF ÉGYPTIEN A ABYDOS.
ANOUBIS A TÊTE DE CHACAL
ET HORUS A TÊTE DE FAUCON.

ou du voyage de l'âme au pays des morts (fig. 17). Les fonds de paysage sont très fréquents ; mais, comme les Égyptiens ignoraient la perspective, leurs vues de campagnes ou de jardins s'étalent sur les parois verticales à la façon de cartes, sans raccourcis et sans différences de plans.



Fig. 18. — Statue en bois dite *Cheikh el Beled* c.-à-d. « le maire du pays ». (*Musée du Caire.*)

Au premier abord, dans un Musée égyptien, on a l'impression que tous les personnages se ressemblent, et l'on s'étonne que l'art d'un peuple ait pu rester si uniforme pendant tant de siècles. Mais une étude plus attentive, que l'on peut fort bien poursuivre au Louvre, fait bientôt ressortir les différences. Sous l'Ancien Empire, les figures sont plus trapues et plus directement inspirées de la nature (fig. 18) ; l'admirable scribe accroupi du Louvre, en calcaire barbouillé de rouge, serait un vrai chef-d'œuvre si l'artiste, très habile à reproduire les formes du corps, avait su donner à cette tête énergique une expression de vie intérieure (fig. 19). Dès le Moyen Empire, les figures s'allongent, le modelé devient plus mou, l'art vise à une élégance qui, parfois charmante (fig. 20), reste plus souvent superficielle et banale. Ces tendances s'accusent encore sous le Nouvel Empire, qui est l'époque de l'*académisme* égyptien, caractérisée par une prodigieuse habileté technique au service d'un style conventionnel et sans accent. A l'époque saïte, les traditions de l'Ancien Empire reprennent le dessus, à la faveur d'une réaction politique contre les influences étrangères. L'art égyptien produit alors des chefs-d'œuvre comme la tête en grès rouge du Louvre (fig. 21), qui, par la perfection réaliste du modelé, peut se comparer



Fig. 19. — Scribe égyptien accroupi. (*Musée du Louvre.*)

aux plus beaux portraits des peintres flamands du xv[e] siècle, à ceux de l'*Homme aux œillets* et du *Chanoine Van de Paele* de Van Eyck.

Toutefois, l'impression première du visiteur, qui est celle d'une uniformité ennuyeuse, ne laisse pas d'être partiellement justifiée. L'art égyptien, pendant sa longue durée, n'a jamais su s'affranchir de certaines conventions. Il y a d'abord ce que l'archéologue danois Lange a appelé la *loi de frontalité.* Toutes les figures, debout ou assises, marchant ou immobiles, se présentent exactement de face ; le sommet de la tête, la naissance du cou et le milieu du corps sont sur un même plan vertical ; toute déviation de la colonne vertébrale, c'est-à-dire toute inclinaison vers la droite ou vers la gauche, est interdite. Quand plusieurs figures sont groupées sur un même piédestal, les axes verticaux de leurs corps sont exactement parallèles (fig. 22). En second lieu, toutes les figures, immobiles ou en marche, reposent de tout leur poids sur la plante des pieds ; jamais l'Égyptien n'a représenté un personnage portant sur une seule jambe et ne touchant le sol que du bout de l'autre pied. Presque toujours, les hommes marchent en avançant la jambe gauche ; les femmes et les enfants sont d'ordinaire au repos et les jambes serrées. Dans les bas-reliefs et les peintures, sauf de très rares exceptions, les personnages sont de profil, mais avec cette particularité singulière que les yeux et les épaules sont figurés de face (fig. 17). Voilà bien des invraisemblances ; mais ce n'est pas tout. La peinture, qu'elle soit appliquée à des statues ou à des reliefs, ou exécutée sur une surface plane, n'est qu'un simple coloriage, sans dégradation ni mélange de tons, sans



FIG. 20. — LA DAME TAKOUSHIT.
(Bronze égyptien du Musée d'Athènes.)

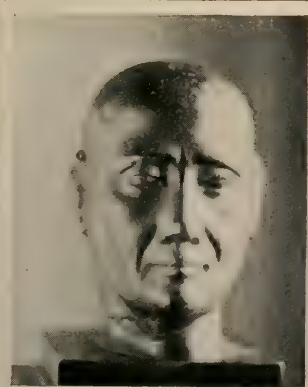


FIG. 21. — PORTRAIT D'ÉPOQUE SAÏTE
(Musée du Louvre.)



FIG. 22. — GROUPE ÉGYPTIEN EN CALCAIRE.
(Musée du Louvre.)
(Cliché Giraudon.)

clair-obscur. La perspective est ignorée à tel point que, lorsque deux personnages sont censés l'un à côté de l'autre, le second est généralement dessiné au-dessus du premier. Aussi les compositions égyptiennes, sculptées ou peintes, ne méritent-elles guère ce nom, car toute idée d'arrangement et de belle ordonnance y fait défaut; ce sont des réunions de motifs qui sont, aux groupements de l'art grec, ce que la plus sèche des chroniques est à l'histoire.

En dehors de l'architecture monumentale, dont ils ont donné l'exemple, le plus beau présent que les Égyptiens aient fait à l'art est leur système de décoration. De tous les types sculpturaux qu'ils ont créés, un seul, celui du Sphinx, ou lion à tête humaine, n'a pas cessé d'être reproduit (fig. 23); mais nous avons gardé, en les transformant à peine, les motifs de décoration que les Égyptiens ont empruntés à la flore du Nil, notamment à leurs deux plantes favorites, le lotus et le papyrus. Dépaysés en présence de bas-reliefs égyptiens, de statues égyptiennes, nous saluons comme des images presque familières un groupe d'ornements égyptiens (fig. 24). C'est pourquoi les admirables bijoux égyptiens ont pu de nos jours, sans vaine recherche d'archaïsme, inspirer nos orfèvres et nos ciseleurs.

En résumé, si l'on voulait exprimer d'un mot le caractère de l'art de l'Égypte, on pourrait dire qu'il répond surtout à l'idée de la durée. La nature, d'abord, a fait que tout dure dans ce pays, depuis le granit inusable jusqu'aux objets les plus fragiles de bois et d'étoffe, que con-



FIG. 23. — SPHINX ÉGYPTIEN EN GRANIT ROSE.
(Musée du Louvre.)

serve la sécheresse du climat. Mais l'Égyptien lui-même est épris de durée. Il construit des tombeaux gigantesques comme les Pyramides, insensibles à la morsure des siècles ; des temples aux colonnes multipliées et massives, aux murs inclinés comme des remblais de terre ; il embaume les cadavres pour l'éternité ; il place auprès d'eux, dans la tombe, des statues et des statuettes en matières dures, qui doivent leur servir de compagnons et, au besoin, les remplacer, si la momie venait à disparaître ; il sculpte ou peint, sur les parois des temples et des tombes, des scènes historiques religieuses, familières, qui doivent perpétuer le souvenir de l'histoire des dieux, des hauts faits des rois, du rituel, de la vie de tous les jours. A cette idée de la durée se joint naturellement le respect de la tradition et du passé. L'art égyptien n'est pas immobile, car rien de vivant n'est immobile, mais il est asservi aux conventions et aux formules ; il n'a trouvé la liberté que par le hasard d'inspirations individuelles et, même au contact de l'art grec, il a persévéré dans la voie étroite qu'il avait choisie.

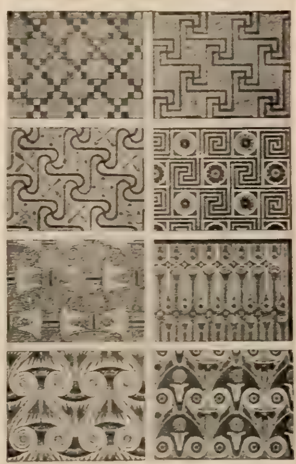


FIG. 24. — ORNEMENTS ÉGYPTIENS.

L'Égypte primitive a-t-elle exercé une influence sur la Chaldée, ou a-t-elle été influencée par elle ? La question est litigieuse ; peut-être n'y a-t-il pas eu d'influence. Ce qui est certain, c'est que les plus anciennes œuvres d'art découvertes depuis 1877 par M. de Sarzec à Tello, non loin de Bassorah, dans la Basse-Chaldée, qui se placent entre l'an 4000 et l'an 2500 avant notre ère, ne présentent aucun caractère égyptien, mais contiennent déjà en germe les qualités et les défauts de l'art assyrien.

Jusqu'à présent, l'art des vallées du Tigre et de l'Euphrate nous est surtout connu par deux groupes de monuments : ceux de Tello, remontant à une haute antiquité, et ceux de Ninive, la capitale des rois assyriens, datant du VIII[e] et du VII siècle avant J.-C. Les premiers sont appelés babyloniens ou chaldéens. Il existe encore un nombre infini de



Fig. 25. — L'architecte de Tello (Sirpourla).
(Musée du Louvre.)

petits objets, notamment des cachets cylindriques en pierre dure (dits cylindres), qui sont ornés de gravures représentant des scènes mythologiques ou religieuses et nous font connnaitre les arts de la Chaldée et de l'Assyrie à toutes les périodes de leur histoire, du temps des rois de Babylone comme de ceux de Ninive.

Les monuments principaux de l'art chaldéen, découverts au palais de Tello et à Suse, sont tous au Louvre. Ce sont des bas-reliefs, comme la fameuse *Stèle des Vautours*, qui représente Éannadou, roi de Sirpourla, triomphant de ses ennemis que des vautours dévorent, et les grandes statues en dolérite dont huit portent le nom de Goudea, prince de Sirpourla (fig. 25). Ces statues ne sont pas seulement d'un merveilleux travail, qui se joue des difficultés techniques ; elles témoignent d'une conception particulière de la forme humaine, qui est tout opposée à celle de l'Égypte. Alors que la sculpture égyptienne aime à atténuer les détails, à adoucir les modelés, à allonger les figures, l'art chaldéen préfère les types trapus, robustes, aux muscles très accusés, aux épaules larges. Bien que postérieurs de quinze siècles, les bas-reliefs des palais de Ninive sont la continuation du même art. " Les musculatures assyriennes, dit M. Heuzey, détachées comme des pièces d'armure et découpées de pratique dans la pierre tendre, ne présentent que l'exagération systématique des qualités de vérité et de force que la sculpture chaldéenne tire directement de la nature. "



Fig. 26. — Tête en dolérite découverte a Tello (Babylonie).
(Musée du Louvre.)

Pour se rendre compte des particularités de cet art réaliste et presque brutal, en même temps que raffiné par la recherche du modelé expressif, il suffit de regarder attentivement au Louvre une des statues, celle dite de l'*architecte à la règle* (fig. 25). En vérite, il ne s'agit pas d'un architecte, mais d'un des princes du pays représenté en qualité de constructeur ; il a sur les genoux une règle longue de 0 m. 27, dimension qui répond à celle du pied babylonien, avec des subdivisions en seize parties égales. Le modelé du bras et celui du pied en disent assez sur les tendances de cet art ; il n'y a rien de tel en Égypte, si ce n'est les têtes, postérieures de près de 2000 ans, de l'école saïte. En Grèce même, on citerait difficilement une sculpture présentant les mêmes caractères de force musculaire outrée.



FIG. 27. — HERCULE ASSYRIEN. *(Musée du Louvre.)*

Une tête bien conservée a été recueillie au même endroit (fig. 26). C'est celle d'un homme gras, complètement rasé, coiffé d'un turban que décorent des enroulements en relief. Les sourcils épais, les yeux très ouverts sont des caractères communs à tout l'art de la Chaldée et de l'Assyrie. La structure carrée de la face et la saillie des pommettes répondent au même idéal de vigueur physique que nous avons déjà constaté dans la statue de l'*architecte à la règle.* Dans l'expression, aucune bienveillance, pas l'ombre d'un sourire ; ces gens de Tello devaient être de fâcheux voisins.



FIG. 28. — TAUREAU AILÉ ASSYRIEN. *(Musée du Louvre.)*

Le goût de la force brutale, associé à celui de spectacles cruels, se retrouve dans la longue série des bas-reliefs d'albâtre, datant des années 800 à 600 environ, que Botta et Layard



FIG. 29. — BAS-RELIEF ASSYRIEN.
(Musée Britannique.)
(Cliché Mansell, Londres.)

ont découverts à Ninive et rapportés au Louvre et au Musée Britannique. C'étaient les décorations intérieures des palais, commémorant les victoires et les plaisirs des rois. Alors qu'en Égypte la divinité est au premier plan, en Assyrie, c'est la royauté, une royauté éprise de gloire militaire, qui se complaît à rappeler de sanglants triomphes. Il y a des scènes révoltantes de carnage, de supplices affreux infligés à des vaincus sous les yeux du roi. Les inscriptions cunéiformes qui accompagnent ces bas-reliefs célèbrent comme des exploits les plus horribles tueries. Toutefois, les représentations de divinités tutélaires ne font pas défaut. Le Louvre possède l'image colossale d'un dieu barbu, probablement *Gilgamès*, l'Hercule assyrien, qui serre un lion contre sa poitrine (fig. 27). Ailleurs, les sculpteurs assyriens ont figuré des génies ailés, tantôt de puissants taureaux à face humaine, qui veillent à l'entrée des palais (fig. 28), tantôt des monstres à face d'aigle qui accomplissent des cérémonies de part et d'autre d'un arbre sacré. Les déesses, fréquentes sur les cylindres, ne paraissent guère sur les bas-reliefs ; sauf de rares exceptions, reines ou captives, les sculpteurs assyriens n'ont pas figuré la femme. Un autre sujet favori de ces artistes sont les chasses royales. La représentation des animaux, chevaux, chiens, lions, est le triomphe de l'art assyrien (fig. 29). L'antiquité grecque n'a rien produit de supérieur au lion et à la lionne blessés que l'on voit au Musée Britannique (fig. 30) : ce sont des images d'un réalisme saisissant. Les hommes, avec leurs faces osseuses et dures, leurs barbes carrées, semées d'enroulements symétriques, l'a-



FIG. 30. — BAS-RELIEF ASSYRIEN. LION BLESSÉ.
(Musée Britannique.)

natomie indiscrète de leur musculature, ont à la fois moins d'élégance et de vérité que les animaux. Cependant le dessin est plus correct que dans les bas-reliefs de l'Égypte ; si les yeux sont encore dessinés de face dans des têtes vues de profil, les épaules ne se présentent pas de face comme celles des figures égyptiennes.

L'art assyrien ne nous a laissé qu'un très petit nombre de statues en ronde bosse. Son objet essentiel était la décoration des surfaces, que l'on revêtait aussi de stucs peints, de briques émaillées et de plaques de bronze historiées. Une expédition allemande a récemment découvert à Babylone un lion colossal en briques émaillées, très semblable aux grandes frises que M. Dieulafoy a rapportées de Suse au Louvre ; mais l'exploration des temples et des palais de Babylone ne fait que commencer.



FIG. 31. — TEMPLE CHALDÉEN. (*Restitution de Ch. Chipiez.*)

Les Assyriens n'avaient pas de pierre de taille ; ils construisaient en briques leurs vastes palais, composés de salles rectangulaires et de longs corridors entourant une série de cours intérieures. Pour décorer ces immenses surfaces, ils avaient recours à la peinture et à la sculpture. Nous savons peu de chose sur leurs temples, sinon qu'ils affectaient la forme de pyramides à degrés, surmontées d'une chapelle où était l'image du dieu (fig. 31). C'est le type traditionnel de la fameuse *Tour de Babel*, temple à degrés du dieu Bel, élevé à Babylone par Nabuchodonosor vers l'an 600 avant J.-C.

Ce qu'il y a de plus intéressant dans l'architecture assyrienne, c'est l'importance qu'elle a donnée à la voûte. Les Égyptiens ne l'avaient pas complètement ignorée, mais n'en ont fait qu'un usage assez restreint. Au contraire, les Assyriens ont construit non seulement des voûtes, mais des coupoles en briques, lancées hardiment au-dessus de salles carrées. C'est donc par erreur que l'on attribue souvent à l'art romain cette invention d'origine orientale, que l'art grec de la belle époque n'a pas adoptée, mais qui paraît avoir passé d'Assyrie aux Lydiens, des Lydiens aux Étrusques et de l'Étrurie à Rome, puis à l'art byzantin et à l'art moderne.



FIG. 32. — ARCHERS BASANÉS DE SUSE.
(Frise émaillée au Musée du Louvre.)

En effet, bien plus que l'art égyptien, l'art chaldéen et assyrien a rayonné au delà de son pays d'origine ; son influence s'est fait sentir sur la Perse et sur une grande partie de l'Asie Mineure. L'art perse n'est, à proprement parler, que l'art officiel de la dynastie dite des Achéménides, qui commence avec Cyrus pour finir avec Darius Codoman ; il dure à peine pendant deux siècles (550-330 avant J.-C.). Ce qu'il nous a laissé de plus important sont les ruines des palais de Suse et de Persépolis. L'architecture de ces palais est déjà toute pénétrée des influences exercées par la Grèce ionienne, c'est-à-dire par les Grecs de la côte d'Asie ; la décoration, bas-reliefs, frises en briques émaillées, dérive de l'art assyrien. Le monument capital de l'art perse, la frise des archers basanés que l'on voit au Louvre (fig. 32), trahit, à côté de son origine assyrienne, une délicatesse de dessin et une sobriété de motifs dues au voisinage, sinon à l'intervention directe, de l'art grec.

De la Syrie du Nord jusqu'à l'Arménie, s'étend une vaste région où l'on a rencontré des bas-reliefs, des statues, des bijoux d'un style particulier, portant des inscriptions encore impossibles à déchiffrer (fig. 33). On attribue ces objets au peuple des Hittites, mentionnés dans la Bible, qui furent en relations tantôt hostiles, tantôt pacifiques, avec les Égyptiens et les Assyriens, et qui paraissent avoir formé un empire en Asie entre l'an 1600 et l'an 600 avant J.-C. L'art hittite est imprégné d'influences assyriennes ; celles de l'Égypte y sont beaucoup moins sensibles. Cet art manque de vie comme il manque d'originalité ; c'est à peine s'il mérite d'être mentionné dans l'esquisse rapide que nous traçons.

La côte de la Syrie, à laquelle se rattache l'île voisine de Chypre, était habitée par les Phéniciens. On a voulu faire des Phéniciens, qui étaient d'habiles commerçants, les maîtres des Grecs ; on leur a attribué un art formé à l'école de l'Assyrie et de l'Égypte, dont on a prétendu retrouver la marque non seulement en Grèce, mais en Italie, dans l'Europe centrale et jusqu'en Gaule. Ce sont là autant d'erreurs. Il a existé une pacotille phénicienne ; mais on cherche en vain, depuis cent

ans qu'on en parle, un art phénicien. Tant en Phénicie qu'à Chypre, les Phéniciens ont été, vers l'an 1000, de médiocres imitateurs des Assyriens ; vers l'époque de la renaissance égyptienne, sous la dynastie saïte, ils ont imité les Égyptiens, en même temps qu'ils imitaient les Grecs. On peut leur reconnaître, toutefois, une certaine habileté dans la fabrication de verreries multicolores et de coupes gravées en métal ; mais ces produits industriels, où les motifs sont d'inspiration étrangère, ne suffisent pas à constituer un art.

Les descriptions que fait la Bible du temple de Jérusalem et du palais de Salomon prouvent que ces monuments étaient d'inspiration assyrienne ; on y voyait notamment des *Kherubim*, identiques aux taureaux ailés de l'Assyrie. Le mot *chérubin*, qui désigne aujourd'hui un ange, un enfant ailé, est un terme assyrien qui a passé en hébreu et de là dans toutes les langues modernes. C'est aussi de l'Assyrie, ou plutôt de la Chaldée, que l'art moderne a reçu, par l'entremise de la Grèce, ces figures ailées d'hommes et d'animaux qui y tiennent encore une grande place, en particulier dans la décoration.

Ainsi, si l'on fait abstraction de l'art infiniment ancien des chasseurs de rennes, le monde n'a connu, avant la floraison du génie hellénique, que deux grandes écoles d'art, l'une en Égypte, l'autre en Chaldée. La première exprima surtout l'idée de la durée, la seconde celle de la force ; il était réservé à l'art grec de réaliser l'idée de la beauté.

Si je ne dis rien ici de l'art de l'Inde, ni de celui de la Chine, c'est que la haute antiquité qu'on leur attribue est une illusion. L'Inde n'a pas eu d'art avant l'époque d'Alexandre le Grand et, quant à l'art chinois, il n'a commencé à produire ses chefs-d'œuvre qu'au cours du Moyen Age européen. Les plus anciennes sculptures chinoises dont on puisse indiquer la date sont de l'an 130 environ après notre ère ; ce sont des œuvres influencées par une forme abâtardie de l'art grec qui s'était répandue peu à peu, des rives de la mer Noire, vers la Sibérie et l'Asie Centrale.



FIG. 33. — LION HITTITE DE MARASCH.
(Musée de Constantinople.)

BIBLIOGRAPHIE. — G. Perrot et Ch. Chipiez, *Histoire de l'Art dans l'Antiquité* (t. I-V, P., 1882-1890 : Égypte ; Assyrie ; Phénicie, Chypre ; Judée, Asie Mineure ; Phrygie, Lydie,

Perse : M. Jastrow, *Babylonia and Assyria*, L., 1915 ; E. Babelon, *Manuel d'Archéologie orientale*, P., s. d. ; G. Maspero, *Histoire ancienne des Peuples de l'Orient*, 3 vol., P., 1895-1899 ; *L'Archéologie égyptienne*, nouv. éd., P., 1906 ; *Causeries d'Égypte*, P., 1908 ; *Egypte* (Coll. *Ars Una*), P., 1912 ; A. Choisy, *L'art de bâtir chez les Egyptiens*, P., 1904 ; W. Spiegelberg, *Geschichte der aegyptischen Kunst*, Lp., 1903 ; Em. Vernier, *La bijouterie et la joaillerie égyptiennes*, P., 1907 ; H. Schaefer, *Aegypt. Goldschmiedekunst*, B., 1910 ; L. Heuzey, *Catalogue des Antiquités chaldéennes du Louvre*, P., 1902 ; C. Bezold, *Niniveh und Babylon*, Bielefeld 1903. — Sur la loi de frontalité, v. Lechat, *Une loi de la Statuaire primitive*, dans la *Revue des Universités du Midi*, t. I (1895), p. 1, et Perrot, *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 689 (l'ouvrage de Lange, écrit en danois, a été traduit en allemand, 1899, mais non en français).

Mémoires signalés : G. Bénédite, *Statuette de la dame Toui, XXe dynastie* (*Monuments Piot*, t. II, p. 29) ; *Le roi Akhouniaton* (*ibid.*, t. XIII, p. 1) ; *Le Mastaba, tombe de la Ve dynastie du Louvre* (*Gazette*, 1905, I, p. 177) ; A. Moret, *Autour des Pyramides* (*Revue de Paris*, 15 sept. 1907) ; Berthelot, *Sur les Métaux égyptiens* (*Mon. Piot*, t. VII, p. 12) ; G. Maspero, *Le Scribe accroupi de Gizeh* (*ibid.*, t. I, p. 1) ; L. Heuzey, *Le Vase d'Argent d'Entéména* (*ibid.*, t. II, p. 1) ; E. Pottier, *Les Antiquités de Suse, mission Dieulafoy* (*Gazette*, 1886, II, p. 353) ; *Les Fouilles de Suse, mission de Morgan* (*ibid.*, 1902, I, p. 17 ; 1906, I, p. 5) ; *Le Lotus dans l'Architecture égyptienne* (*ibid.*, 1898, I, p. 77, d'après un ouvrage de G. Foucart) ; S. Reinach, *Le Mirage oriental* (*Chroniques d'Orient*, Paris, 1896, t. II, p. 509) ; V. A. Smith, *History of art in India*, L., 1911 ; A. Foucher, *Sculptures gréco-bouddhiques* (*Monuments Piot*, t. VII, p. 39) ; *L'art gréco-bouddhique* P., 1905, 1918 ; *La Madone bouddhique* (*Monuments Piot*, t XVII, p. 255) ; E. Chavannes, *La sculpture sur pierre en Chine*, P., 1893 (cf. *Rev. archéol.*, 1901, I, p. 224).

QUATRIÈME LEÇON

ART ÉGÉEN, MINOEN ET MYCÉNIEN
TROIE, LA CRÈTE ET MYCÈNES

Les îles et les rives de la mer Égée (Archipel) ont été le siège d'une très ancienne civilisation, qui n'était plus qu'un brillant souvenir à l'époque d'Homère, vers l'an 850 avant J.-C., mais que les explorateurs du XIXe siècle ont rendue au jour.

Dès l'an 3000 avant J.-C., les hardis marins de ces contrées connaissaient le premier des métaux usuels, le cuivre, que fournissait en abondance l'île de Chypre, à laquelle il doit sans doute son nom (*kupros*). De nombreux vestiges de leur industrie ont été recueillis dans cette île, où ils précèdent de beaucoup les imitations d'œuvres assyriennes, ainsi qu'en Crète, à Amorgos et à Théra (Santorin); on en a signalé aussi sur la côte d'Asie et dans la Grèce du Nord (Thrace ou Roumélie actuelle). Cette industrie se présente dès l'abord avec un caractère particulier, le goût de figurer tant bien que mal la forme humaine ; ce sont des sculptures grossières, des idoles féminines en marbre blanc, qui, contrairement à l'usage de l'Égypte et de la Chaldée, sont toujours représentées complètement nues. Même les vases d'argile affectent souvent l'aspect de corps, avec leur panse, leurs épaules et leur col, surmontés de l'indication de deux yeux et d'un nez pointu.

A partir de 1870, un Allemand qui avait fait fortune en Amérique, Henri Schliemann, pratiqua des fouilles profondes à Hissarlik, sur le détroit des Dardanelles, emplacement présumé de la Troie légendaire. Il y découvrit, sous la ville grecque d'Ilion, six bourgades superposées, dont la plus ancienne ne renfermait qu'un petit nombre d'objets en cuivre à côté de nombreux outils en pierre. Les quatre bourgades au-dessus de celle-là contenaient des outils en bronze et des vases décorés d'incisions, mais sans peintures. La sixième ville à partir du bas fournit un grand nombre de tessons de vases peints, analogues à ceux que Schliemann devait recueillir plus tard à Mycènes. C'est la Troie de Priam, celle qui fut détruite par les Achéens, qui obéissaient au roi de Mycènes, Agamemnon. Ainsi l'on peut dire que les découvertes de l'archéologie ont confirmé, dans ses grandes lignes, la tradition de la poésie homérique.

Les fouilles de Schliemann à Troie ont rendu à la lumière un grand nombre d'objets de tous genres, entre autres un trésor de vases et de

bijoux d'or, des vases d'argile en forme de corps humains, des pesons de fuseau ornés d'incisions qui marquent un premier pas vers l'écriture, une figurine de femme nue en plomb. Mais ces trouvailles ont été éclipsées par celles que Schliemann lui-même fit à Mycènes et à Tirynthe en 1876 et en 1884. Dans ces deux vieilles cités célébrées par Homère, il découvrit les restes d'une civilisation très développée, témoignant d'un goût artistique original, qui n'a rien de commun avec celui de l'Égypte et de l'Assyrie.

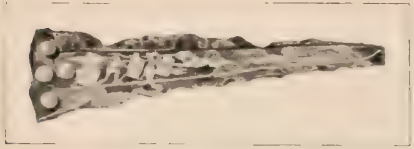


FIG. 34. — POIGNARD MYCÉNIEN.
(Musée d'Athènes.)

A Mycènes, où l'on connaissait déjà des tombes en pierres affectant la forme de coupoles, Schliemann exhuma, sous la place publique de l'ancienne ville, des sépultures royales d'une richesse extraordinaire. Les visages de plusieurs squelettes étaient recouverts de feuilles d'or formant des masques ; il y avait des vases en or et en argent, des bijoux d'un travail délicat, des poignards de bronze où des scènes de chasse sont incisées avec des lames d'or et d'argent (fig. 34), une bague en or sur laquelle est gravée une scène religieuse.

A Tirynthe, Schliemann déblaya un palais orné de grandes peintures murales, dont la mieux conservée représente un acrobate ou un chasseur bondissant au-dessus d'un taureau lancé au galop. A Mycènes comme à Tirynthe, l'explorateur recueillit par centaines des tessons d'une poterie peinte très particulière (fig. 35), décorée de plantes, de feuilles, d'animaux marins (algues, poulpes, etc.), c'est-à-dire de motifs empruntés à la nature organique ; il n'y a rien de tel ni en Chaldée, ni en Égypte, ni dans l'Europe centrale et occidentale, où domine la décoration géométrique. Il trouva aussi beaucoup de cachets en pierre dure sur lesquels sont gravés en creux des hommes et des animaux de formes tourmentées, dans un style éner-



FIG. 35. — VASE MYCÉNIEN.
(Musée de Marseille.)

gique et précis qui rappelle celui des cylindres chaldéens, mais qui ne ressemble nullement à l'art de l'Égypte.

En 1886, un savant grec, M. Tsountas, explora une grande tombe à Vaphio, non loin de Sparte. Elle contenait, outre des pierres gravées et d'autres objets, deux admirables gobelets en or, décorés de scènes représentant la capture de taureaux sauvages (fig. 36). Ces vases sont célèbres et méritent leur renommée ; les taureaux de Vaphio sont aussi vivants, sinon aussi bien dessinés que les plus beaux produits des *animaliers* assyriens.

Enfin, depuis 1900, M. Arthur Evans a déblayé à Cnosse, dans l'île de Crète, l'ancien palais où la légende grecque faisait régner le



FIG. 36. — DÉVELOPPEMENT D'UN DES GOBELETS D'OR DE VAPHIO.
(Musée d'Athènes.)

roi Minos et qu'elle appelait le Labyrinthe. Ce mot, qui désigne encore aujourd'hui un enchevêtrement confus de chemins et de couloirs, signifie originairement, suivant M. A. Evans, le " Palais de la Hache ", d'un vieux mot *labrys*, hache, appartenant à une des langues parlées sur la côte d'Asie. Or, le palais de Cnosse était bien le *Palais de la Hache*, car on y voit partout, gravées sur les parois, des haches à deux tranchants, qui étaient des symboles religieux, et c'était aussi un endroit où il était difficile de ne pas s'égarer, car il présente, comme les palais assyriens, un enchevêtrement très compliqué de corridors.

Ce palais était orné d'une profusion de bas-reliefs en gypse et de peintures. Ces dernières sont extraordinaires par leur variété et la liberté de leur style (fig. 37, 38). A côté de figures de grandeur naturelle, il y a de petites scènes composées de nombreux personnages, entre autres une réunion de femmes très parées, très décolletées, qui forment un groupe animé sur un balcon. Un profil de femme est d'un accent si moderne qu'on hésiterait, si le doute était possible, à l'attribuer au XVI[e] siècle avant J.-C. (fig. 38). Il y a aussi des scènes de chasse, des paysages, une vue de ville, enfin tout un ensemble de sujets pittoresques, qui ont été une révélation pour l'histoire de l'art. Deux palais



Fig. 37. — Porteur de vase. *Fresque du palais de Cnosse. (Musée de Candie.)*

analogues à celui de Cnosse ont été découverts sur un autre point de l'île de Crète, à Phaestos, et explorés par un savant italien, M. Halbherr ; il y a trouvé, à côté de peintures murales, un vase en stéatite noire orné de reliefs pleins de mouvements et de verve, qui représentent une procession de moissonneurs (fig. 39).

Les archéologues distinguent aujourd'hui trois périodes dans le lointain passé de la Grèce avant Homère : 1° la période *égéenne*, celle des petites idoles de marbre (de 3000 à 2000 environ avant J.-C.) ; 2° la période *minoenne* (de Minos) ou *crétoise*, où l'île de Crète paraît avoir été le centre principal, caractérisée par un essor rapide, d'abord vers le réalisme, puis vers l'élégance, des arts du dessin et des industries du métal, sous l'influence, mais non pas à l'imitation de l'ancienne Égypte (2000-1500 avant J.-C.) ; 3° la période *mycénienne*, seule connue de Schliemann, qui semble, à certains égards, celle de la décadence *minoenne*, mais qui se distingue par une céramique peinte très originale, décorée de plantes et d'animaux (1500-1100 avant J.-C.). Ces civilisations, formant une chaîne continue, se reflètent dans les poèmes dits d'Homère, qui ont été réunis et rédigés vers l'an 800 avant J.-C. Dans l'intervalle entre la civilisation mycénienne et Homère, une catastrophe s'était produite, analogue à la ruine de l'Empire romain par les Barbares. Des tribus guerrières venues de la Grèce du Nord, entre autres les Doriens, avaient, aux environs de l'an 1100, un siècle après la guerre de Troie, détruit la civilisation mycénienne et replongé la Grèce dans la barbarie. Mais la civilisation n'avait pas péri tout entière. Beaucoup de tribus, fuyant devant l'in-



Fig. 38. — Jeune fille crétoise. *Fresque du palais de Cnosse (Crète). (Musée de Candie.)*

vasion, s'étaient réfugiées dans les îles, notamment à Chios et à Chypre, sur les côtes d'Asie Mineure et de Syrie ; ces pays héritèrent en partie de la civilisation mycénienne et en conservèrent le souvenir. C'est sans doute là que prirent naissance et se développèrent les poèmes homériques, qui célébraient la gloire disparue des vieilles maisons royales de la Grèce. Le jour arriva où les descendants et les héritiers des Mycéniens exilés se firent les éducateurs de la Grèce redevenue barbare et lui rendirent une étincelle du génie que leurs ancêtres avaient reçu d'elle. Il y eut là un phénomène analogue à celui qui se produisit au XIX[e] siècle, à la fin du moyen âge chrétien, lorsque les savants de Constantinople, héritiers lointains de la civilisation gréco-romaine, vinrent en renouer la tradition sur le sol de l'Italie et préparèrent, à Florence et à Rome, l'éclosion de la Renaissance.

On appelle *moyen âge hellénique*, par opposition au moyen âge chrétien, la période de quatre siècles environ qui s'écoule entre la ruine des Mycéniens et les nouveaux débuts de l'art en Grèce. Avant les fouilles de Schliemann, ces débuts seuls nous étaient quelque peu connus ; nous lui sommes donc redevables d'un immense accroissement de notre savoir. Cet énergique explorateur a ajouté plus de dix siècles à la glorieuse histoire de l'art grec.

Mycènes, Tirynthe et d'autres villes anciennes, tant en Grèce qu'en Asie Mineure et en Italie, sont entourées de murs composés de blocs de pierre énormes, longs parfois de 6 ou 7 mètres, de forme irrégulière ou polygonale. Ces murs sont appelés *cyclopéens*, parce que les Grecs en attribuaient la construction à des géants de la Fable, les Cyclopes. A Mycènes, le mur est coupé par une grande porte surmontée de deux lionnes dressées de part et d'autre d'une colonne ; l'ensemble de cette sculpture forme un triangle d'un seul bloc, probablement postérieur au mur (fig. 40). En effet, les murs dits cyclopéens



FIG. 39. — DÉVELOPPEMENT DU RELIEF SCULPTÉ SUR LE VASE DIT DES MOISSONNEURS, DÉCOUVERT A PHAESTOS (CRÈTE). (*Musée de Candie.*)



Fig. 40. — Porte dite des Lions a Mycènes.

sont plus anciens que la civilisation mycénienne et marquent une première prise de possession du pays par une aristocratie militaire ou sacerdotale. Ils ne sont pas sans affinité avec les dolmens de l'Europe occidentale et témoignent d'un état social analogue, où des milliers d'hommes devaient obéir aux ordres d'un petit nombre de chefs et travailler dans leur intérêt et pour leur gloire. Le fait que des murs semblables se retrouvent depuis l'Italie jusqu'en Asie prouve que l'invasion des tribus au sein desquelles se forma la civilisation mycénienne, vers l'an 2000 avant notre ère, ne se produisit pas seulement dans la péninsule des Balkans, mais à l'est et à l'ouest de cette région.

Nous ne connaissons pas de temples minoens ou mycéniens, mais seulement des palais ; il est probable que le palais était en même temps le temple, et que la demeure du dieu était comprise dans celle du roi. Ces palais étaient de construction très légère, et le bois y était bien plus employé que la pierre ; il y avait des colonnes en bois qui, comme les supports de nos tables et de nos chaises, allaient s'amincissant du haut en bas. Lorsqu'on imita en pierre ces colonnes, par exemple dans la Porte des Lions de Mycènes, on continua à leur donner cette forme particulière, qui se trouve seulement dans l'art minoen et mycénien. Les chapiteaux, surmontant les colonnes, marquent les premiers essais vers la constitution des deux ordres, le dorique et l'ionique, qui jouèrent un rôle si brillant dans l'architecture grecque et sont encore employés aujourd'hui.

Les Minoens et les Mycéniens ne nous ont pas laissé de grandes statues en ronde bosse, mais beaucoup de bas-reliefs en albâtre, en gypse, en métal, de figurines en terre cuite, en faïence, en ivoire et en bronze, d'ouvrages métalliques repoussés et ciselés. Tant à Cnosse qu'à Mycènes, on constate une singulière différence de qualité entre des œuvres découvertes au même niveau et appartenant sans doute à la même époque ; c'est qu'un art populaire encore grossier coexistait avec l'art officiel, qui se transmettait peut-être dans certaines corporations et s'exerçait à titre exclusif au profit des grands.

Dire que l'art de la Grèce avant l'an 1000 a réalisé l'idéal de la beauté serait une exagération manifeste. Même dans des œuvres aussi remarquables que les gobelets de Vaphio, probablement fabriqués à Cnosse, les figures humaines, avec leurs tailles de guêpe et leurs longues jambes grêles, sont bien loin encore des chefs-d'œuvre de l'art classique. Mais, si l'art assyrien répond à l'idée de la force, on peut affirmer que l'art minoen exprime merveilleusement celle de la vie. Il n'y a là rien qui ressemble à la froide élégance de l'art égyptien du Nouvel Empire, qui florissait à la même époque. Des objets de fabrication égyptienne ont été découverts dans des villes minoennes et mycéniennes ; des vases mycéniens ont été exhumés en Égypte ; Égyptiens, Minoens et Mycéniens se connaissaient, entretenaient des relations commerciales ; mais l'art du monde mycénien n'était nullement tributaire de l'Égypte, bien qu'il ait reçu d'elle des procédés techniques et certains éléments de décoration [1].

L'amour de l'art minoen pour la vie et le mouvement se manifeste surtout dans les admirables figures d'animaux qu'il nous a laissées ; à cet égard, il ressemble un peu à celui des chasseurs de rennes. On voudrait pouvoir établir entre ces deux arts une connexion, un lien historique, malgré l'intervalle d'au moins soixante siècles qui les sépare. Mais qui sait si l'on ne découvrira pas un jour que l'art des chasseurs de rennes, disparu de France plusieurs milliers d'années avant l'éclat de Cnosse et de Mycènes, s'est continué dans quelque partie encore mal explorée de l'Europe et a fini par s'introduire en Grèce avec une des nombreuses invasions des peuples du Nord, qui n'ont cessé de descendre de l'Europe centrale vers la Méditerranée ?

L'avenir nous apprendra sans doute ce que nous ignorons encore, l'origine de cette extraordinaire floraison du génie plastique qu'il était réservé à notre temps de découvrir.

1. La civilisation minoenne connaissait l'écriture ; des milliers de tablettes, portant des inscriptions, ont été découvertes en Crète ; mais ces inscriptions, non encore déchiffrées, n'ont rien de commun avec les hiéroglyphes égyptiens.

BIBLIOGRAPHIE. — R. Dussaud, *Civilisations préhelléniques*, P., 1914 ; W. Dœrpfeld, *Troja und Ilion*, 2 vol. A., 1902 ; E. Pottier, *Catalogue des Vases du Louvre*, P., 1896, t. I, p. 173-211 ; A. Furtwaengler, *Die antiken Gemmen*, Lp., 1900, t. III, p. 13-67 ; F. Poulsen, *Der Orient und die frühgriechische Kunst*, Lp., 1912. — Sur les découvertes de Crète : A. Evans, *Annual of the British School of Athens*, t. VI-X, L., 1899-1904 ; *Journal of Hellenic Studies*, t. XXI, Londres, 1901 ; R. M. Burrows, *The discoveries in Crete*, L., 1907 ; voir aussi, pour les fouilles italiennes, *Monumenti dei Lincei*, t. XII-XIV, Milan, 1902-1905 ; R. Weill, *Le vase de Phaestos* (*Revue archéol.*, 1904, I, p. 52). — Des résumés en français de ces travaux ont été publiés par E. Pottier, *Revue de Paris* et *Rev. de l'Art ancien et moderne*, 1902 ; S. Reinach, *L'Anthropologie*, 1902, p. 1-39 ; 1903, p. 110, 193 ; 1904, p. 257 ; P. Lagrange, *Revue biblique*, 1907, p. 163 ; Collignon, *La Peinture préhellénique* (*Gazette*, 1909, II, p. 5) ; Fougères, *La Grèce* (Guide Joanne), P., 1909.

CINQUIÈME LEÇON

L'ART GREC AVANT PHIDIAS

PLUSIEURS îles de l'Archipel, notamment Paros, ne sont que d'énormes blocs de marbre ; cette matière est également très répandue en Attique, — où les carrières du Pentélique et de l'Hymette étaient célèbres, — dans la Grèce du Nord et sur la côte d'Asie. Les Grecs ont eu, sur les Assyriens et les Égyptiens, le grand avantage de disposer d'une matière admirable, moins dure que le granit, moins molle que l'albâtre, agréable à voir et relativement facile à travailler. Mais ils avaient sur eux cet autre avantage, plus important encore, de n'être pas courbés sous le joug du despotisme et de la superstition. Dès qu'ils font leur apparition dans l'histoire, les Grecs offrent un contraste frappant avec tous les autres peuples : ils ont l'instinct de la liberté, ils aiment la nouveauté et sont avides de progrès. Les Grecs n'ont jamais été attachés au passé par les chaînes d'une tradition tyrannique. Leur religion même empiétait très peu sur leur liberté. On a vu paraître chez eux, de bonne heure, ce dont il n'y a guère de trace dans les pays d'Orient : l'habitude de considérer les choses humaines comme purement humaines, de raisonner sur elles comme si elles ne relevaient que de la raison. Cette tendance, c'est le *rationalisme*. Avec l'amour de la liberté et le goût du beau, le rationalisme est le don le plus précieux que la Grèce ait fait à l'humanité.



FIG. 41. ARTÉMIS ARCHAÏQUE DE DÉLOS. *(Musée d'Athènes.)*

Les progrès des Grecs dans la voie de l'art furent extraordinairement rapides ; il s'est à peine écoulé deux siècles entre les débuts de la sculpture en marbre et son apogée. Cela serait inexplicable et tiendrait du prodige, si la Grèce asiatique ou ionienne, héritière de l'art mycénien, influencée par l'art de l'Égypte et de l'Assyrie, n'avait eu sa part, qu'il serait injuste de méconnaître, dans l'éducation de la Grèce propre. Mais il faut ajouter que jamais génie ne fut moins servilement imitateur que celui des Grecs ; ce qu'ils connurent de l'art oriental ne leur servit qu'à s'élever au-dessus de lui.

Une des plus anciennes statues de marbre découvertes en Grèce est une Artémis, exhumée par M. Homolle à Délos ; elle remonte à l'an 620 environ (fig. 41). On dirait presque un pilier ou un tronc d'arbre, avec

l'indication sommaire d'une tête, de cheveux, de bras, d'une ceinture ; c'est plus primitif que l'art égyptien avant l'âge des Pyramides. Les Grecs appelaient ces figures des *xoana* (de *xéein*, râcler du bois), c'est-à-dire des images taillées dans le bois, qui paraît avoir été la première matière des grandes statues. Trente ou quarante ans plus tard (580), nous trouvons un autre type de femme, la Héra découverte à Samos, qui appartient au Musée du Louvre (fig. 42). L'aspect général est encore celui d'une colonne ; mais regardez le châle dans lequel s'enveloppe la déesse : il y a là des plis observés sur la nature, une grâce sévère, une aurore de liberté. Au milieu du VIe siècle, voici la statue assise du roi Charès, découverte aux Branchides près de Milet (Asie Mineure) et conservée au Musée Britannique (fig. 43). C'est une œuvre typique de l'art grec d'Asie, de l'art ionien, avec une tendance aux formes trapues ; mais les lignes du corps s'accusent déjà sous les draperies, dont le jet n'est pas dépourvu de hardiesse. La même lourdeur, jointe à une grande délicatesse d'exécution, caractérise les Caryatides et les frises du petit édifice dit *Trésor des Cnidiens* ou *des Siphniens*, datant de 530 environ, qui a été exhumé par M. Homolle à Delphes et reconstitué en plâtre au musée du Louvre, à gauche de la Victoire de Samothrace (fig. 44).

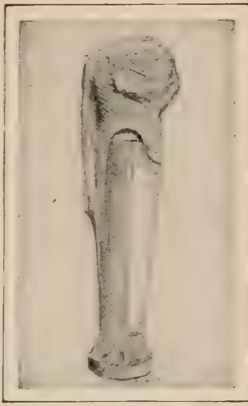


FIG. 42. — HÉRA ARCHAÏQUE DE SAMOS.
(Musée du Louvre.)



FIG. 43. — STATUE DE CHARÈS.
(Musée Britannique.)

Aux environs de l'an 550, une famille de sculpteurs, dont les auteurs anciens nous ont parlé, travaillait dans l'île de Chios. L'un d'eux, qui s'appelait Archermos, imagina un type nouveau, celui de la déesse ailée, Victoire ou Gorgone, s'avançant d'un mouvement rapide. On a retrouvé une statue de cette école dans l'île de



Fig. 44. — Façade d'un trésor a Delphes.
Restituée au Musée du Louvre. (Cliché Giraudon.)

Délos (fig. 45). Cette figure marque vraiment une révolution dans la sculpture. Songez que l'art égyptien ne connaît guère que la femme aux jambes serrées comme dans un fourreau, que l'art assyrien ne la représente presque jamais ; or, voici, 150 ans à peine après les premiers balbutiements de l'art grec, une femme qui court, laissant voir le haut d'une jambe bien musclée et — chose plus nouvelle encore dans l'art — une femme qui sourit ! Elle sourit gauchement, sans doute, avec un *rictus* trop accusé, une bouche sèche, des pommettes trop saillantes (fig. 46) ; mais enfin le sourire est là, et nous ne l'avions pas encore rencontré. Les divinités égyptiennes, chaldéennes, assyriennes sont trop peu humaines pour sourire ; elles sont grimaçantes ou indifférentes. Avec la Niké de Délos, l'art ne se contente plus d'imiter des formes, il cherche, il commence à exprimer des sentiments, la vie intérieure. C'est une grande découverte et l'annonce d'un art nouveau.



Fig. 45 — Restitution d'une Niké archaïque de Délos.
(Musée d'Athènes.)

Les œuvres des sculpteurs de Chios s'introduisirent à Athènes et y trouvèrent bientôt des imitateurs. Grâce aux fouilles pratiquées sur l'Acropole depuis 1886, dans la couche des débris accumulés en 480 par les Perses, nous possédons toute une série de statues de cette école. Comme elles ne représentent ni des Gorgones, ni des Victoires, mais des *Orantes*, elles sont sévèrement drapées et ne courent pas ; mais elles sourient parfois d'une manière charmante, avec le désir évi-

dent de plaire (fig. 47). Toutes raides qu'elles sont dans leurs longues tuniques, elles sont vivantes, et personne, après les avoir vues, ne les peut oublier. Cette apparence de vie était complétée par une coloration vive dont il s'est heureusement conservé plus que des traces ; preuve que la sculpture grecque archaïque ne se contentait pas de tailler le marbre, mais le peignait. Un type viril analogue, celui de l'homme nu, debout, les bras collés au corps, a probablement été créé dans l'île de Crête avant l'an 600 et s'est développé au VI[e] siècle, en Attique et ailleurs. Ce fut le type que l'on prêta d'abord à Apollon et aux athlètes vainqueurs (fig. 48). On en possède toute une série d'exemplaires, qui permettent de jalonner les progrès de l'art. Ici, c'est le dessin du corps, l'indication des muscles qui a surtout préoccupé les sculpteurs ; comme l'école de Chios a fait progresser l'expression des visages et le rendu des draperies, celle des athlètes, que nous ne pouvons désigner autrement, a enseigné ce que l'on appelle l'*académie.*



FIG. 46. — TÊTE DE LA NIKÉ DE DÉLOS.
(Musée d'Athènes.)



FIG. 47. — ORANTE DE L'ACROPOLE.
(Musée d'Athènes.)

Ces statues d'hommes et de femmes, malgré leurs qualités naissantes de dessin et d'expression, ont le grand défaut d'être des types abstraits, de ne pas être individualisées par l'action. Le sculpteur a beau donner des attributs à ses personnages, ils ne semblent y prendre aucun intérêt ; ce ne sont guère que des étiquettes. Le progrès capital, qui fut accompli au tournant du VI[e] siècle, consista à briser les moules des *types* pour représenter des *individus*, dans la diversité croissante de leurs occupations et de leurs attitudes.

Ce progrès s'est accompli rapidement, mais non pas d'un seul coup. Il est probable que la peinture, toujours plus libre que la sculpture, y a



FIG. 48.
APOLLON ARCHAÏQUE.
(Musée d'Athènes.)

beaucoup contribué. A défaut des fresques de cette époque, qui ont péri, nous avons les derniers vases à figures noires et les premiers vases à figures rouges, où la rupture avec les motifs traditionnels est très sensible. L'habitude de représenter en sculpture les athlètes vainqueurs aux jeux dut aussi exercer une influence salutaire, car il fallait que ces images se distinguassent les unes des autres et qu'elles rappelassent les divers exploits de force ou d'adresse par lesquels les vainqueurs aux jeux s'étaient illustrés. Les grands événements historiques de 490 à 479 [1] surexcitèrent toutes les facultés du génie hellénique, en lui donnant la pleine conscience de sa force et de sa supériorité sur les civilisations serviles de l'Asie. De cette crise bienfaisante sortirent les chefs-d'œuvre de la poésie grecque, les odes de Pindare et les tragédies d'Eschyle. Mais, au lendemain de Salamine et de Mycale, il n'y avait pas seulement des victoires à chanter, il y avait des ruines à réparer. La plupart des temples grecs et tous ceux d'Athènes avaient été détruits par les Perses. Riche du bien conquis sur les envahisseurs, la Grèce, après leur avoir imposé la paix, s'occupa de rebâtir ce qu'ils avaient saccagé ou démoli. On se mit à l'œuvre, et l'art classique naissant trouva une occasion exceptionnelle de se manifester sur bien des points à la fois.



FIG. 49. — GUERRIER BLESSÉ.
Figure du fronton oriental du temple d'Aphaia, à Égine. (Cliché Bruckmann, à Munich.)

Entre 480 et 470, nous rencontrons les premières œuvres qui présagent l'affranchissement complet du génie grec : ce sont les frontons du temple de la déesse Aphaia à Égine (aujourd'hui à Munich) [2]. Ces groupes de grandes statues re-

1. Invasions de la Grèce par les armées perses de Darius et de Xerxès, batailles de Marathon, de Salamine, de Platées (guerres dites *médiques*).
2. On sait depuis 1901 que ce temple était dédié à la déesse locale Aphaia (*Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1901, p. 523).

présentent des combats entre Grecs et Troyens, allusion au duel récent entre la Grèce et l'Asie; les guerriers grecs sont protégés par Pallas Athéné. Il reste plus d'archaïsme dans les têtes que dans les corps, comme si l'émancipation de ceux-ci, qui était la plus récente, avait été, pour cette raison même, plus complète. Le corps d'un guerrier tombé (fronton oriental) est déjà presque à la hauteur des chefs-d'œuvre (fig. 49).



FIG. 50. — PARTIE CENTRALE DU FRONTON OUEST DU TEMPLE DE ZEUS A OLYMPIE.
Restitution de M. Treu à Dresde.

Une quinzaine d'années plus tard, vers 460, se placent les frontons du temple de Zeus à Olympie, découverts au cours des fouilles allemandes de 1875 à 1880 (fig. 50, 51). Celui de l'est représente les apprêts de la course où Pélops et Oenomaos devaient concourir ; celui de l'ouest figure la lutte des Centaures et des Lapithes, où Apollon paraît comme le protecteur des Lapithes, pour lesquels combattent Thésée et Pirithoos (fig. 50). Quelques belles métopes du même temple, exhumées par l'expédition française de Morée, sont au Musée du Louvre ; d'autres morceaux, retrouvés depuis, sont restés à Olympie (fig. 52). Les frontons sont des œuvres vigoureuses, un peu rudes ; on en a comparé la simplicité puissante à celle des tragédies d'Eschyle que l'on applaudissait, vers la même époque, à Athènes. Ce qui est plus nouveau, dans l'histoire de l'art, que la science de la forme, c'est le



FIG. 51. — TÊTE D'UNE FEMME LAPITHE.
Fronton ouest du temple. (Musée d'Olympie.)



Fig. 52. — Tête d'Héraklès
Métope du temple d'Olympie.
(Musée d'Olympie.)

mérite de la composition. Les Égyptiens et les Assyriens ont réuni et juxtaposé des figures; ils n'ont pas songé à les disposer comme en équilibre autour d'une figure centrale. La composition, telle que l'ont entendue les Grecs au Ve siècle, n'est pas une symétrie rigoureuse, qui serait une servitude pour l'art, mais cette symétrie artistique où se révèle la liberté par excellence, puisqu'elle est à la fois l'ordre et la liberté.

Le fronton oriental ne contient que des figures au repos ; dans le fronton occidental, elles sont presque toutes en mouvement. Pausanias, qui a décrit le temple d'Olympie, attribue le premier fronton à Paeonios de Mendé (Thrace), le second à Alcamène, dont les textes font tantôt l'élève, tantôt l'émule de Phidias. Il est probable qu'il y eut deux artistes de ce nom et que le fronton d'Olympie est du plus ancien, dont on connaît, par de



Fig. 52 a. — Niké de Paeonios.
Restitution au Musée de Dresde.
(Musée d'Olympie.)



Fig. 53. — Copie du Discobole de Myron.
(Palais Lancelotti, à Rome.)

bonnes copies, une tête d'Hermès de 450 environ. De Paeonios, on a retrouvé à Olympie même une statue de Niké (fig. 52 *a*), dédiée et signée vers 454. C'est une figure puissante que l'on doit attribuer à la maturité de l'artiste ; jeune, il a pu sculpter le fronton oriental, encore un peu sec et raide dans sa vigueur.



FIG. 54. — TÊTE D'UNE COPIE DU DISCOBOLE DE MYRON.
(Palais Lancelotti, à Rome.)

J'ai parlé, à propos de l'Égypte, de cette loi de frontalité découverte par Lange, qui, dans tous les arts primitifs, condamne la figure humaine à se mouvoir suivant un plan vertical. L'art grec de la première moitié du Ve siècle brisa cette entrave. Celui qui s'en affranchit avec le plus d'éclat fut l'Athénien Myron, célèbre par ses statues d'athlètes. L'une d'elles, *le Discobole*, nous est connue par une belle copie conservée à Rome ; elle représente un jeune homme qui se courbe dans un vigoureux effort pour lancer le disque (fig. 53). Son corps se rejette vivement vers la gauche, par un mouvement de torsion auquel participent tous ses muscles. Alors que le buste est si expressif, si vivant, la tête est encore froide ; elle semble indifférente à l'acte énergique qu'accomplit le corps (fig. 54). C'est là un des caractères de l'archaïsme grec, qui fut le plus lent à disparaître ; on en trouve encore des exemples isolés après Phidias.

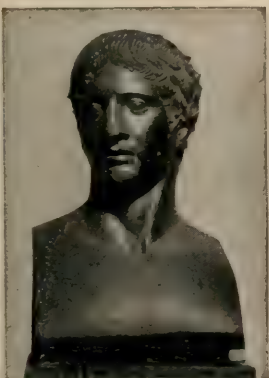


FIG. 55. — COPIE DU DORYPHORE DE POLYCLÈTE.
(Musée de Naples.)
(Cliché Alinari, à Florence.)

Polyclète d'Argos, qui, avec Myron et Phidias, forme la triade des grands sculpteurs du Ve siècle, était l'auteur d'une image colossale de Héra, que nous ne connaissons pas, et de plusieurs statues en bronze dont nous avons conservé des copies — le *Dory-*

phore, éphèbe portant une lance (fig. 55, 56 *a*), et le *Diadumène*, athlète ceignant son front d'une bandelette (fig. 56 *b*). Le *Doryphore* était appelé par les anciens le *Canon*, c'est-à-dire la règle, parce que les proportions du corps y semblaient plus exactement rendues que dans toute autre statue. La tête, dont il existe une réplique en bronze, trouvée à Herculanum, nous paraît aujourd'hui un peu dépourvue



FIG. 56, *a*, *b*, *c*, — ATHLÈTES ET AMAZONE D'APRÈS POLYCLÈTE.
(Naples, Musée Britannique, Vatican.)

d'expression ; mais c'est un des exemples les plus anciens de cette perfection classique du type grec où la beauté et l'énergie vont de pair (fig. 55).

Les anciens ont signalé, comme un trait particulier des statues de Polyclète, qu'elles *portaient* sur un seul pied. C'est là encore une émancipation dont le mérite revient à l'art grec du Ve siècle. En Égypte, en Assyrie, dans l'art grec primitif, les figures, en ronde bosse ou en relief, posent également sur les deux pieds ; il en est encore de même dans les frontons d'Égine. On renonça d'abord à cette attitude pesante pour les figures en mouvement, comme le *Discobole* de Myron ; mais c'est Polyclète qui paraît avoir introduit, dans les figures au repos, l'attitude que l'on pourrait appeler " de la jambe libre ". Le plus bel exemple qu'on en puisse citer est la figure en bronze d'Amazone, autrefois à Éphèse, dont il nous reste plusieurs copies en marbre (fig. 56 *c*). Le type de ces guerrières viriles fut très en faveur dans l'art grec du Ve siècle, à cause des légendes qui les faisaient venir de l'Asie pour se

mesurer avec les Grecs ; les combats de Grecs et d Amazones étaient une allusion transparente aux grandes luttes que la Grèce avait soutenues contre les Perses. En outre, le type de l'Amazone était comme le pendant féminin de celui de l'athlète et permettait à l'art grec de créer, à côté des types de déesses, un idéal purement humain de force féminine. Cet idéal a été réalisé par Polyclète avec une telle perfection que, jusqu'à la fin de l'antiquité, toutes les statues d'Amazones dérivent plus ou moins de la sienne ; il a fait pour l'Amazone ce que Phidias a fait pour Jupiter.

Polyclète et Myron furent les contemporains de Phidias ; si je les ai nommés avant lui, c'est qu'ils semblent se rattacher davantage à la tradition archaïque, en particulier par ce reste de froideur sur lequel j'ai déjà insisté. Phidias lui-même ne s'est pas complètement détaché de cette tradition, et sa gloire consiste surtout à en avoir été l'expression la plus haute, comme le génie de Raphaël fut l'expression la plus complète de la Renaissance. L'évolution de l'art n'est jamais achevée ; parler de la perfection de l'art est une erreur dangereuse, car c'est le condamner, par voie de conséquence, à reproduire sans cesse les mêmes modèles, à renoncer au progrès. Le rôle des artistes de génie est bien plutôt de préparer l'avènement des tendances nouvelles, en donnant une forme adéquate et définitive à celles de leur temps.

BIBLIOGRAPHIE. — M. Collignon, *Histoire de la Sculpture grecque*, t. I (jusqu'au Parthénon), P., 1892 ; E. Gardner, *Handbook of Greek Sculpture*, 2[e] éd., L., 1906 ; G. Perrot, *Histoire de l'Art*, t. VIII, IX, P., 1903, 1912 (jusqu'aux guerres médiques) ; E. Lœwy, *Griech. Plastik.*, 2 vol., Lp., 1911 ; J. Klein, *Gesch. der griech. Kunst*, 3 vol., Lp., 1904-7 ; H. Lechat, *Au Musée de l'Acropole*, Lyon, 1903 ; *La Sculpture attique avant Phidias*, P., 1905 (cf. Collignon, *Journ. des Sav.*, 1906, p. 121) ; A. Furtwaengler, *Aegina*, 2 vol., M., 1905 ; A. Furtwaengler, *Masterpieces of Greek Sculpture*, trad. par E. Sellers, L., 1895 ; *Die antiken Gemmen*, t. III (seul à consulter pour cette leçon), Lp., 1900 ; A. Mahler, *Polyklet*, Lp., 1902 ; F. Studniczka, *Kalamis*, Lp., 1907 ; S. Reinach, *Têtes antiques idéales ou idéalisées*, P., 1903 ; *Répertoire de la Statuaire*, t. I-IV, P., 1897-1910 (18 000 gravures au trait d'après des statues et des groupes de statues grecques, avec des renvois aux meilleures publications et une bibliographie complète de la statuaire grecque) ; *Répertoire de reliefs*, 3 vol., P., 1909-1912. — Sur l'Hermès d'Alcamène, dont une copie, pourvue d'une inscription, a été découverte à Pergame, voir *Alterthümer von Pergamon*, B., 1908, t. VII, p. 48. — Pour les fouilles de l'Ecole française d'Athènes à Delphes, voir, outre le *Guide Joanne* (éd. de 1909), Th. Homolle, *Gazette*, 1894, II, p. 441 ; *Bulletin de Corresp. hellénique*, 1900, p. 427, 516 ; *L'Aurige de Delphes* (*Monuments Piot*, t. IV, p. 169) ; G. Perrot, *Histoire de l'Art*, t. VIII, p. 336-392 (trésor dit des Cnidiens, petit temple avec Cariatides, orné de bas-reliefs archaïques). Sur la désignation de cet édifice et sa restauration, voir *Rev. archéol.*, 1909, I, p. 138, et Homolle, *Sculptures de Delphes*, P., 1910 (t. I).

SIXIÈME LEÇON

PHIDIAS ET LE PARTHÉNON

De 460 à 435 environ, Périclès fut le chef de la démocratie athénienne et le maître de toutes les ressources de l'empire athénien. Ce fut une vraie dictature de la persuasion. Avec de graves défauts, cet homme aimable avait la passion des belles choses ; c'est à son initiative qu'est due une des plus belles choses qui soient au monde, le Parthénon (fig. 57-58-59).



Fig. 57. — Vue restaurée de l'Acropole d'Athènes. De gauche a droite : Érechthéion, colosse d'Athéna Promachos par Phidias, Parthénon, Propylées, temples d'Athéna Ergané et de Niké Apteros. (D'après Springer et Michaelis, *Kunstgeschichte.*) (Seemann, éditeur).

L'ami et le conseiller de Périclès, en tout ce qui touchait l'embellissement d'Athènes, fut le sculpteur Phidias. Entouré d'un groupe nombreux d'artistes, dont quelques-uns, comme les architectes Ictinos et Callicratès, étaient des hommes supérieurs, Phidias dirigeait et surveillait tous les travaux. Sa situation était analogue à celle de Raphael auprès de Léon X, lors de la décoration des *Stanze* et des *Loggie* du Vatican. Pas plus que Raphael, Phidias n'est l'auteur de tous les ouvrages qu'il inspira ; mais il y a laissé l'empreinte souveraine de son génie. La divinité tutélaire d'Athènes était Athéna *Parthénos*, c'est-à-dire la *Vierge* ; son temple, qui était sa demeure, s'appelait le *Parthénon*. Il avait existé, sur l'Acropole, un vieux Parthénon en pierre, qui fut détruit par les Perses en 480. Périclès voulut en construire un autre plus grand et plus somptueux. Pendant vingt ans, les carrières de l'Attique fournirent leurs plus



Fig. 58. — Vue du Parthénon.

beaux marbres à des milliers d'ouvriers et d'artistes. Les travaux, favorisés par une époque de paix relative, étaient achevés en 435. Bientôt après, on commença à reconstruire en marbre le petit temple de Poseidon, d'Athéna Polias et d'Érechthée, situé au nord du Parthénon (fig. 60); il ne fut achevé que vers 408, vingt ans après la mort de Périclès. Déjà la guerre du Péloponèse avait appauvri Athènes et jetait un voile de deuil sur la fin du siècle.



Fig. 59. — Angle du Parthénon. (*Dessin de Niemann.*) (D'après Springer et Michaelis. Seemann, éditeur.)

Tous les Parisiens ayant vu la Madeleine ont une idée de l'aspect d'un temple grec. C'est essentiellement une maison rectangulaire, percée de portes, sans fenêtres, entourée de tous côtés d'une ou de plusieurs rangées de colonnes qui semblent, en soutenant la toiture, monter la garde autour de la demeure du dieu (la *cella*). Sur les deux petites faces du temple, le toit dessine un triangle appelé *fronton*, qui est parfois orné de statues. Le haut du mur de la maison est décoré de bas-reliefs, qui constituent la *frise*. Quand le temple est d'ordre dorique, comme le Parthénon, la partie supérieure de l'architrave supportée par les colonnes est composée de plaques à trois rainures verticales appelées *triglyphes*, alternant avec des plaques lisses ou ornées de reliefs, qui sont les *métopes* (fig. 59).



Fig. 60. — Portique des Caryatides. *Erechtheion d'Athènes. (Cliché Giraudon.)*

L'architecture grecque a employé trois *ordres*, c'est-à-dire trois types généraux de la construction à colonnes. Le plus ancien, auquel appartiennent le Parthénon, le temple de Zeus à Olympie, le temple d'Aphaia à Égine, les temples de la Sicile et de l'Italie méridio-



FIG. 61. — TEMPLE DE LA NIKÉ APTÈRE SUR L'ACROPOLE, VUE LATÉRALE.

nale (Sélinonte, Agrigente, Paestum), est appelé *dorique*, parce que les anciens croyaient qu'il avait été inventé par les Doriens. Dans l'ordre dorique, la colonne est peu élancée et couronnée d'un chapiteau très simple, formé d'une partie évasée dite *échine* et d'un dé nommé *tailloir*. Dans l'ordre *ionique*, dont les grands monuments sont en Asie Mineure, à Éphèse et à Priène, mais dont il y a aussi un spécimen charmant sur l'Acropole d'Athènes (fig. 61), la colonne est plus mince et couronnée d'un chapiteau qui est une sorte de coussinet à volutes. Enfin, l'ordre *corinthien*, employé surtout à l'époque romaine, pendant la Renaissance et de nos jours (Madeleine, Palais Bourbon, etc.), est caractérisé par une colonne couronnée d'un chapiteau qui figure une corbeille de feuilles d'acanthe. L'ordre dorique et l'ordre ionique dérivent l'un et l'autre de la construction en bois. La colonne, à l'origine, est un poteau sur lequel repose une poutre ; le fût se fortifie au sommet pour supporter la poutre, par l'adjonction d'un dé ou d'un coussinet, et cet évasement est l'origine du chapiteau. Le chapiteau corinthien a été imaginé à une époque où l'art grec avait oublié les néces-



FIG. 62. — GROUPE DIT DES PARQUES, PROVENANT DU FRONTON EST DU PARTHÉNON. *(Musée Britannique.)*



FIG. 63. — PROCESSION DE JEUNES ATHÉNIENNES. *(Fragment de la frise du Parthénon au Musée Britannique.)*

sités de la construction en bois ; comment aurait-on songé, sans cela, à faire supporter un fardeau par un bouquet de feuilles ?

L'ordre dorique offre une apparence de solidité, de robustesse virile, qui contraste avec l'élégance un peu grêle et féminine de l'ordre ionique. L'ordre corinthien éveille l'idée du luxe et de la splendeur. Une des preuves les plus éclatantes du génie de la Grèce, c'est que la Renaissance et l'art moderne n'ont pas réussi à créer un nouvel ordre ; notre architecture continue à vivre sur le trésor des ordres grecs, qui se prêtent aux combinaisons les plus variées.



FIG. 64. — CAVALIERS DE LA FRISE DES PANATHÉNÉES AU PARTHÉNON.
(Musée Britannique.) (Cliché Mansell, à Londres.)

Ce qu'il y a de plus admirable peut-être dans le Parthénon, c'est la justesse des proportions. Le rapport entre la hauteur des colonnes, leur épaisseur, la hauteur des frontons et les autres dimensions du temple, a été fixé avec une telle rectitude que l'ensemble n'est ni trop léger, ni trop lourd, que les lignes s'harmonisent pour donner à la fois l'impression de l'élégance et de la force. La perfection technique de la construction n'est pas moins étonnante. Les grands blocs de marbre, les tambours des colonnes sont réunis et ajustés à l'aide de goujons et de tenons en métal, mais sans ciment, avec des joints aussi exacts que ceux de la plus délicate pièce d'orfèvrerie. Jamais l'art moderne, qui use du ciment avec profusion, n'a pu rivaliser à cet égard avec les ouvriers d'Ictinos.



FIG. 65. — ZEUS, APOLLON ET PEITHO.
(Fragment de la frise du Parthénon, à Athènes.)

Le Parthénon n'est plus qu'une ruine. Les Byzantins en avaient fait

une église · une explosion l'a éventré en 1687 ; en 1803, lord Elgin l'a dépouillé de la plupart de ses sculptures, qui sont l'orgueil du Musée Britannique. Mais cette ruine est restée un chef-d'œuvre et l'un des lieux de pèlerinage de l'humanité.



FIG. 66. — TÊTE DE PEITHO.
(Frise orientale du Parthenon.) (Musee d'Athènes.)

Un magnifique portique, les Propylées, donnait accès au Parthénon du côté de la mer ; il était orné de peintures qui ont disparu. Le petit temple de Poseidon et d'Erechthée, au nord du Parthénon, est mieux conservé ; il est flanqué d'un portique où, en guise de colonnes, l'architecte a employé des statues de femmes, que l'on appelait dans l'antiquité *Caryatides*, parce qu'on prétendait qu'elles figuraient des jeunes filles faites prisonnières dans la ville de Caryae en Laconie (fig. 60). On a pu reconstruire, après 1830, à l'aide de fragments découverts dans un bastion turc, un autre petit temple ionique, celui de la Victoire sans ailes ou *aptère*, qui est situé en avant des Propylées (fig. 61).



FIG. 67. — COPIE RÉDUITE DE L'ATHÉNA PARTHÉNOS DE PHIDIAS.
(Musée d'Athènes.)

Les frontons du Parthénon représentaient la naissance d'Athéna et la dispute entre Athéna et Poseidon pour la possession de l'Attique (fig. 62). Sur les métopes étaient sculptés les combats des Centaures et des Lapithes. La frise avait pour sujet la procession de la principale fête de la déesse, les Panathénées, où des jeunes filles des plus nobles familles, vêtues du long *chiton* à plis verticaux, venaient offrir à Athéna un nouveau voile tissé pour elle. Ces jeunes filles, portant des objets divers, marchent dans un imposant cortège où figurent des matrones, des soldats, des cavaliers, des vieillards, des sacrificateurs conduisant des taureaux à l'autel ; elles

s'avancent vers un groupe représentant les dieux, au milieu de la frise orientale, qui, heureusement, est l'un des mieux conservés que nous possédions (fig. 63-66).

A l'intérieur du temple était une statue *chryséléphantine*, c'est-à-dire en or et en ivoire, qui représentait Athéna debout. Avec le Zeus assis, en or et en ivoire, du temple d'Olympie, c'était, au dire des anciens, le chef-d'œuvre de Phidias. Ces deux statues ont disparu ; mais nous pouvons nous faire une idée de l'Athéna Parthénos par une petite copie en marbre découverte en 1880 à Athènes, près d'une école moderne appelée *Varvakeion* (fig. 67). Pour le Zeus, nous n'avons pas de copies, mais il est probable qu'une belle tête en marbre de la collection Jacobsen à Ny-Carlsberg (Danemark) reproduit assez exactement la majestueuse physionomie du dieu (fig. 68). Une autre Athéna de Phidias, colosse en bronze de 9 mètres de haut, était placée devant le Parthénon, au nord-ouest. On l'appelait l'Athéna *Promachos*, c'est-à-dire gardienne ou sentinelle. Je crois en avoir découvert une petite copie de beau style dans une statuette aujourd'hui à Boston ; elle provient des environs de Coblence, où était stationnée, sous l'empire romain, une légion surnommée *Minervia* (fig. 69).



FIG. 68. — TÊTE DE ZEUS, STYLE DE PHIDIAS.
(Musée Ny-Carlsberg, près Copenhague.)



FIG. 69.
STATUETTE D'ATHÉNA PROMACHOS.
(Musée de Boston.)

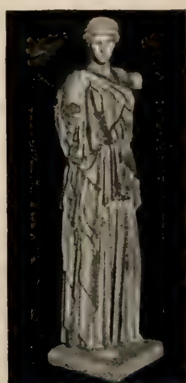


FIG. 70. — COPIE D'UNE ATHÉNA ATTRIBUÉE A PHIDIAS.
(Musée de Dresde, la tête à Bologne.) (D'après Furtwaengler, *Meisterwerke.* Giesecke et Devrient, éditeurs.)

Enfin M. Furtwaengler, en combinant une tête de Bologne avec un torse de Dresde, a

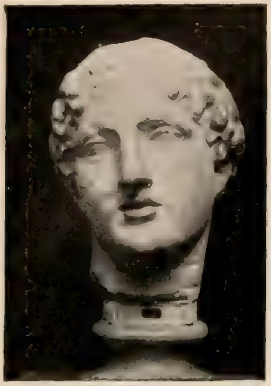


FIG. 71. — TÊTE D'ARTÉMIS, PROVENANT DU FRONTON EST DU PARTHÉNON.
(Collection de Laborde à Paris.)
(Cliché Giraudon.)

réussi à restituer une admirable statue, copie en marbre d'un original de bronze, qu'il considéra, non sans trouver des contradicteurs, comme une Athéna de Phidias, celle que le maître avait sculptée à la demande des colons athéniens de l'île de Lemnos (fig. 70).

Pour les sculptures du Parthénon, les auteurs ne nous disent pas expressément qu'elles soient de Phidias ; mais il est certain qu'elles ont été exécutées sous sa direction. On ne peut se faire une idée de cette série de chefs-d'œuvre sans en étudier les moulages au Louvre ou à l'École des Beaux-Arts ; qu'il me suffise de vous montrer le groupe imposant des trois déesses, dites les trois Parques, appartenant au fronton oriental, dont les draperies sont d'une beauté inexprimable, et quelques autres fragments de la frise des Panathénées, désespoir de tous les artistes qui ont voulu en imiter la noble ordonnance, la majesté sans emphase et l'inépuisable variété (fig. 62-66).



FIG. 72. — TÊTE D'UNE STATUE D'APOLLON PEUT-ÊTRE D'APRÈS PHIDIAS.
(Musée des Thermes, à Rome.)

Une tête d'Artémis, provenant du fronton est du Parthénon, appartient au marquis de Laborde à Paris (fig. 71). Vous en remarquerez les formes puissantes, l'ovale robuste et un peu carré du visage. Cette tête présente deux caractères qui se retrouvent dans toutes celles de même provenance : la distance très faible entre la paupière et le sourcil, la vigoureuse saillie du bourrelet des paupières. Ce sont encore des souvenirs du style archaïque. L'impression dominante est celle d'une force sereine et sûre d'elle-même, qui se dégage de tout l'art de Phidias

(cf. fig. 72). Mais il y a autre chose, dans la nature humaine, que la beauté sereine et forte ; il y a l'enthousiasme, la rêverie, la passion, la souffrance aiguë ou discrète. Voilà ce qui restait à exprimer en marbre après Phidias ; nous verrons comment ses successeurs y ont réussi.

Je ne puis quitter Phidias, dont les élèves (Agoracrite, Alcamène) travaillèrent jusque dans les premières années du IVe siècle, sans vous parler du chef-d'œuvre du Louvre, la statue découverte en 1820 dans l'île de Milo (fig. 73 et 74). Alors que la majorité des archéologues d'aujourd'hui la placent vers l'an 100 avant J.-C., je suis convaincu qu'elle est de deux siècles et demi plus ancienne ; je crois même qu'elle ne représente pas Vénus, mais la déesse de la mer, Amphitrite, tenant un trident du bras gauche étendu, et qu'elle est un chef-d'œuvre à la vérité postérieur à Phidias, mais encore tout imprégné de son esprit. On retrouve en elle tout ce qui fait le génie de Phidias, et l'on n'y trouve rien de ce qui lui est étranger. La Vénus de Milo n'est ni élégante, ni rêveuse, ni passionnée ; elle est forte et sereine. Sa beauté est faite de noble simplicité et de dignité calme, comme celle du Parthénon et de ses sculptures. N'est-ce pas pour cette raison qu'elle est devenue et restée si populaire, malgré le mystère de son attitude tant discutée ? Des générations troublées et fiévreuses y voient la plus

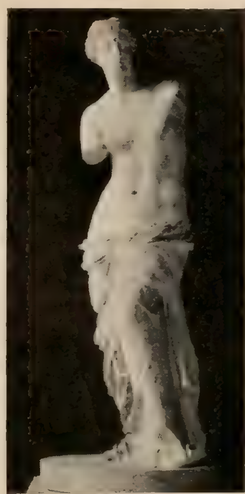


FIG. 73. — APHRODITE DE MÉLOS (VÉNUS DE MILO).
(Musée du Louvre. (Cliché Giraudon.)

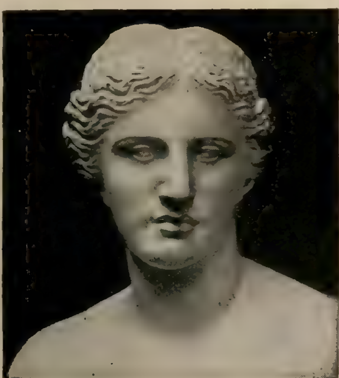


FIG. 74. — TÊTE DE L'APHRODITE DE MÉLOS. (VÉNUS DE MILO.)
(Musée du Louvre.)

haute expression de la qualité qui leur manque le plus, de cette sérénité qui n'est pas l'indifférence apathique, mais la santé du corps et celle de l'esprit.

BIBLIOGRAPHIE. — M. Collignon, *Histoire de la Sculpture grecque*, t. I et II, P., 1892, 1897 ; *Le Parthénon*, P., 1912 (phot. de toutes les sculptures) ; Fougères, *Athènes*, P., 1912 ; G. Perrot et Ch. Chipiez, *Histoire de l'Art*, t. VII, P., 1898 (ordres grecs, éléments d'architectur) ; R. Kekulé, *Die griech. Skulptur*, B., 1907 ; A. Choisy, *Histoire de l'Architecture*, t. I, P., 1899 ; F. Benoît, *L'Architecture*, t. I, P., 1911 ; H. Lechat, *Le Temple grec*, P., 1902 ; Fougères et Hulot, *Sélinonte*, P., 1909 ; A. Furtwaengler *Masterpieces of Greek Sculpture*, L., 1895 ; A. Michaelis, *Der Parthenon*, Lp., 1870-1871 (avec un vol. de planches) ; A. Michaelis et A. Springer, *Handbuch der Kunstgeschichte*, 9e éd., t. I, Lp., 1909 ; H. Lechat, *Phidias et la Sculpture du Ve siècle*, P., 1906 ; Bruno Sauer, *Der Laborde'sche Kopf*, Giessen, 1903 ; *Das sogenannte Theseion*, Lp., 1899 ; S. Reinach, *Répertoire de la Statuaire*, P., 1897-1910 ; *Répertoire des reliefs*, P., 1909-12 ; *Têtes antiques*, P., 1903 ; W. Deonna, *L'Archéologie et ses méthodes*, P., 1911-12. — Sur les controverses pendantes au sujet de la Vénus de Milo, voir, en dernier lieu, la *Revue archéologique*, 1906, I, p. 199, où l'on trouvera toute la bibliographie récente du sujet ; sur la date de la statue, voir *Revue des Études grecques*, 1908, p. 13 sq.

Articles signalés : H. Lechat, *L'Acropole d'Athènes* (*Gazette*, 1892, II, p. 89) ; E. Michon, *Tête d'athlète* (*de Bénévent*) *au Louvre* (*Monuments Piot*, t. I, p. 77) ; E. Pottier, *La tête au cécryphale* (*Bullet. de corresp. hellénique*, t. XX, 1896, p. 445 ; étude sur le type féminin de Phidias) ; S. Reinach, *Têtes de l'école de Phidias* (*Gazette*, 1902, II, p. 449) ; *Le blessé défaillant de Crésilas* (*ibid.*, 1905, I, p. 193) ; Eug. Strong, *La tête Humphry Ward au Louvre* (*Gazette*, 1909, I, p. 52) ; Amelung, *Die Athena des Phidias* (*Oesterreichische Jahreshefte*, 1908, p. 169 ; essai de réfutation de l'hypothèse de Furtwaengler sur l'Athéna Lemnia).

SEPTIÈME LEÇON

PRAXITÈLE, SCOPAS, LYSIPPE

La guerre du Péloponèse, engagée par Périclès en 432, se termina, en 404, par la défaite et la prise d'Athènes. Ces désastres furent suivis d'une réaction politique et religieuse dont Socrate, en 399, fut la plus illustre victime. Cependant Athènes, bien que vaincue et humiliée par Sparte, ne cessa pas un instant d'être la capitale intellectuelle de l'hellénisme ; on peut même assurer qu'au IVe siècle sa royauté s'affermit et s'étendit encore. Mais son tempérament, mûri par de cruelles épreuves, avait changé. D'autre part, l'école philosophique fondée par Socrate et continuée par Platon portait ses fruits ; elle enseignait la réflexion, le retour sur soi-même, accroissait la profondeur et la subtilité de la pensée. A l'art serein du Ve siècle succéda un art méditatif, dont Praxitèle et Scopas furent les plus célèbres représentants.



Fig. 75.
Eiréné et Ploutos.
(Copie d'un groupe de Céphisodote.)
(Musée de Munich.)

Le maître de Praxitèle, Céphisodote, nous est connu par une statue de la Paix, *Eiréné*, portant l'enfant *Ploutos* (la Richesse), dont il existe une bonne copie antique à Munich (fig. 75). La déesse incline sa tête rêveuse vers le jeune enfant, avec un air de sollicitude attendrie. Par ses proportions et les caractères de la draperie, ce groupe relève encore de l'école de Phidias ; mais le sentiment qui l'inspire est déjà celui de Praxitèle. L'*Eiréné* date probablement de 380 avant J.-C.

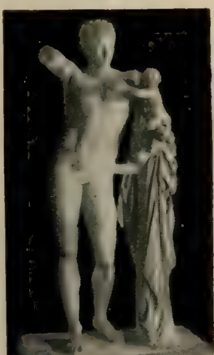


Fig. 76.
Hermès de Praxitèle.
(Musée d'Olympie.)

Nous possédons de Praxitèle, né vers 385, une œuvre originale qui a été retrouvée en 1877 dans le temple de Héra à Olympie, au lieu même où elle avait été signalée par Pausanias. C'est un groupe représentant Hermès portant le jeune enfant Dionysos, que



FIG. 77. — TÊTE DE L'HERMÈS DE PRAXITÈLE.
(Musée d'Olympie.)

Zeus avait confié à ses soins (fig. 76, 77). L'analogie de la conception avec celle du groupe de Céphisodote a été remarquée depuis longtemps. Mais l'Hermès est plus détaché que l'Eiréné de la tradition de Phidias. On y trouve une grâce sinueuse, presque féminine, une intensité de vie spirituelle qui est un phénomène nouveau dans l'art. Le travail est d'une beauté dont ne donnent idée ni les photographies ni les moulages. Si l'on considère plus attentivement la tête, on y remarque deux caractères qui la distinguent de toutes celles du Ve siècle : d'abord les cheveux, traités avec une liberté pittoresque et le parti pris d'en faire contraster la surface rugueuse avec le poli des chairs ; puis le front saillant et l'œil enfoncé dans son orbite, qui sont les indices matériels de la réflexion.

De nombreuses copies de l'époque romaine nous ont conservé, du moins dans leurs traits généraux, d'autres œuvres de Praxitèle : un Silène (fig. 78), un Satyre, deux Eros, peut-être une Artémis (fig. 79), un Zeus, deux Dionysos et un Apollon. La plus fameuse dans l'antiquité était une image d'Aphrodite nue sur le point d'entrer dans la mer, qu'on admira longtemps dans le temple de la déesse, à Cnide. Malheureusement, les copies qui nous en restent sont assez médiocres (fig. 80) ; mais Lord Leconfield possède à Londres une tête d'Aphrodite qui, par la merveilleuse souplesse du travail et la suavité exquise de l'expression, peut être considérée comme très voisine d'un original du grand artiste athénien (fig. 81). Nous y voyons nettement accusés



FIG. 78. — SILÈNE ET DIONYSOS ENFANT.
(Partie supérieure d'un groupe du Louvre, peut-être d'après Praxitèle.)

les caractères du type féminin tel que l'a conçu ce noble et charmant génie. De ronde qu'elle était, la forme du visage est devenue ovale ; les yeux, au lieu d'être grands ouverts, sont demi-clos, avec cette expression particulière que les anciens qualifiaient d' " humide " ; les sourcils sont peu accusés et l'atténuation des paupières inférieures est telle qu'elles se fondent, par des gradations insensibles, avec les plans voisins. Les cheveux, comme ceux de l'Hermès, sont modelés librement ; enfin l'ensemble atteste une préoccupation du clair-obscur, des jeux adoucis de l'ombre et de la lumière, qui exclut tout reste de dureté et toute sécheresse. En cela se manifeste l'influence de la peinture sur la sculpture. La grande peinture attique nous est complètement inconnue ; mais comme les anciens en ont loué les produits à l'égal de ceux de la sculpture, il est à croire qu'elle avait créé de vrais chefs-d'œuvre. Alors que le peintre le plus vanté du Ve siècle, Polygnote, avait été moins coloriste que dessinateur, ceux du IVe siècle, Parrhasios, Zeuxis, Apelle, furent surtout des coloristes. Si nous avions conservé leurs tableaux, nous les trouverions peut-être plus voisins de Corrège que de Mantegna ou de Bellini. La suavité d'une tête comme l'Aphrodite de Lord Leconfield fait songer, en effet, à Corrège ; on y admire cette qualité éminemment picturale que les critiques italiens appellent le *sfumato*, la dégradation vaporeuse des teintes, le fondu.



FIG. 79. — ARTÉMIS DITE DIANE DE GABIES.
(Peut-être d'après Praxitèle.)
(Musée du Louvre.)

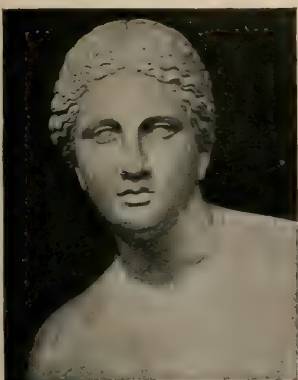


FIG. 80. — TÊTE D'UNE COPIE ANCIENNE DE L'APHRODITE DE CNIDE PAR PRAXITÈLE.
(Vatican.) (Cliché Alinari.)

Il nous reste de la main de Scopas quelques têtes provenant des frontons du temple de Tégée (vers 360). L'étude de ces fragments a

permis de reconnaître le même style dans un bon nombre de marbres romains, copies d'œuvres de Scopas. On peut s'en faire une idée par deux têtes représentant l'une un guerrier des frontons de Tégée, l'autre un Héraclès imberbe (fig. 82). L'ovale est moins prononcé que dans Praxitèle, mais les yeux sont plus enfoncés et le sourcil forme un puissant bourrelet qui dessine au-dessus des yeux comme un arc d'ombre. Ce caractère, joint à l'ondulation très accusée des lèvres, donne aux têtes de Scopas une expression passionnée et presque douloureuse ; on y sent comme l'intensité d'un désir combattu, l'angoisse d'une aspiration inassouvie.



FIG. 81. — TÊTE D'APHRODITE.
(Collection de Lord Leconfield, à Londres.)

Telle est l'originalité de Scopas. Praxitele a su rendre dans le marbre la rêverie langoureuse ; Scopas, le premier, y a exprimé la passion.

Le troisième grand artiste du IV[e] siècle, Lysippe, était plus jeune que les deux précédents ; il fut le sculpteur attitré d'Alexandre le Grand et travailla surtout le bronze, alors que Praxitèle et Scopas étaient plutôt des marbriers que des bronziers. Lysippe naquit à Sicyone, ville du Péloponèse ; il prétendait n'avoir eu d'autres maîtres que la nature et le Doryphore de Polyclète, cette figure d'athlète que l'on avait appelée le *canon*. Polyclète, je l'ai déjà dit, était d'Argos. Ainsi l'art de Lysippe se présente comme une réaction dorienne contre l'art attique, qui faisait une part croissante au sentiment et pouvait sembler doucereux et sensuel. Lysippe modifia le *canon* de Polyclète, c'est-à-dire la tradition classique du V[e] siècle, par une tendance plus marquée vers l'élégance, donnant au corps près de huit fois



FIG. 82. — TÊTES DE L'ÉCOLE DE SCOPAS.
(A Athènes et à Florence.)

la longueur de la tête (au lieu de sept), faisant saillir les articulations et jouer les muscles aux dépens de l'enveloppe charnue. Ses têtes n'expriment ni la rêverie ni la passion ; elles se contentent d'être nerveuses et fines. Nous avons conservé au Vatican une bonne copie de sa meilleure statue d'athlète, l'*Apoxyomène*, qui se frotte le bras avec un strigile pour enlever l'huile et la poussière de la palestre (fig. 83, 84). Il est probable que le fameux *Lutteur Borghèse* du Louvre, guerrier grec ou athlète, reproduit un original en bronze de Lysippe ; le signataire de cette belle académie un peu froide, Agasias d'Éphèse, n'est manifestement que le copiste (fig. 85). Une statue de l'athlète Agias, découverte à Delphes, dont on peut voir le moulage au Louvre, serait la copie libre d'un bronze de Lysippe. Enfin, plusieurs images d'Héraclès et d'Alexandre dérivent d'originaux du même artiste. On lui doit aussi quelques belles statues de femmes, dont nous possédons de nombreuses répliques, entre autres la Vénus dite *de Médicis* à Florence (fig. 85*a*) et une figure drapée découverte à Herculanum (fig. 86, 87). Ce type de femme, dont la tête offre des analogies avec celle de l'Apoxyomène, est une des plus belles créations de l'art antique ; elle est drapée avec tant de simplicité et de noblesse qu'on n'a cessé de



FIG. 83. — COPIE DE L'APOXYOMÈNE DE LYSIPPE. (*Musée du Vatican.*) (*Cliché Anderson.*)



FIG. 84. — TÊTE DE L'APOXYOMÈNE DE LYSIPPE. (*Musée du Vatican.*)



FIG. 85. — ATHLÈTE DIT LUTTEUR BORGHÈSE. (*Musée du Louvre.*)



FIG. 85 *a*. — VENUS DE MÉDICIS.
(Florence. Musée des Offices.)
(Cliché Alinari, à Florence.)

l'imiter jusqu'à nos jours.

Quatre sculpteurs, Scopas, Bryaxis, Léocharès et Timothée, avaient travaillé, vers 340, à la décoration du Mausolée d'Halicarnasse, élevé par Artémise, reine de Carie, à la mémoire de son époux Mausole. Grâce à des fouilles pratiquées en 1857 par Newton, le Musée Britannique possède une série de statues et de bas-reliefs qui décoraient autrefois ce Mausolée. Deux belles statues, réprésentant Mausole et Artémise, couronnaient le monument (fig. 88). L'image de Mausole est l'un des plus anciens portraits que nous possédions de l'art grec, d'autant plus remarquable que la physionomie du modèle n'est pas celle d'un Hellène, mais d'un Carien, c'est-à-dire d'un demi-barbare.



FIG. 86. — COPIE DE LA MNÉMOSYNE(?) DE LYSIPPE, DITE LA GRANDE HERCULANAISE.
(Musée de Dresde.)



FIG. 87. — PROFIL DE LA STATUE DITE LA GRANDE HERCULANAISE.
(Musée de Dresde.)



FIG. 88. — ARTÉMISE ET MAUSOLE.
(Statues du Mausolée d'Halicarnasse.)
(Musée Britannique.) (Cliché Lévy et fils.)

Les draperies, modelées avec une entente souveraine des jeux de la lumière et de l'ombre, marquent comme un acheminement vers le chef-d'œuvre de la draperie antique, qui est la Victoire de Samothrace.



FIG. 89. — GREC ET AMAZONES COMBATTANT. *(Bas-relief de la frise du Mausolée d'Halicarnasse.) (Musée Britannique.)*

Les bas-reliefs du Mausolée ont pour sujet une bataille de Grecs et d'Amazones ; il est très instructif de les comparer à la frise du Parthénon. On y trouve tous les caractères de l'art nouveau, le goût des mouvements vifs et imprévus, la recherche de l'effet et du pittoresque, une élégance qui n'exclut pas la force, mais qui touche parfois au raffinement (fig. 89).



FIG. 90. — NIOBÉ ET SA PLUS JEUNE FILLE. *(Musée de Florence.)*

Les anciens se demandaient déjà s'il fallait attribuer à Scopas ou à Praxitèle le célèbre groupe de Niobé et de ses enfants, victimes des flèches d'Apollon et d'Artémis. On conserve à Florence, à Rome, au Louvre et ailleurs, des copies antiques, inégalement habiles, de plusieurs figures de cet ensemble. A en juger par ces copies, les originaux devaient appartenir à l'école de Scopas. Au centre était Niobé avec sa plus jeune fille, groupe dont il existe une copie à Florence (fig. 90). Le motif, pathétique entre tous, celui d'une mère qui voit tuer sa fille à côté d'elle, est traité avec une simplicité pleine de noblesse ; il n'y a rien encore de l'angoisse physique,



FIG. 91. — NIKÉ (*Victoire*) DE SAMOTHRACE. *(Musée du Louvre.)*



FIG. 92. — DÉMÉTER DE CNIDE.
(Musée Britannique.)

des contorsions douloureuses de Laocoon (fig. 99). L'enfant, pressée contre sa mère, est une admirable invention de l'art. Sa tunique transparente, plaquée sur son jeune corps et ondulée de mille petits plis, témoigne de l'influence de la peinture sur la sculpture. Nous retrouverons dans la Victoire de Samothrace une tunique diaphane et plissée de même. C'est encore à la Victoire de Samothrace que fait songer une autre belle figure du groupe des Niobides, connue par une excellente copie du Vatican : cette fois, l'analogie se révèle surtout dans le mouvement et dans le jet pittoresque de la draperie.

La Victoire de Samothrace, que le Louvre a le bonheur de posséder, aurait été sculptée, sonnant dela trompe sur l'avant d'une galère, pour commémorer une victoire navale, remportée en 306, dans les eaux de Chypre, par Démétrius Poliorcète, sur la flotte de Ptolémée (fig. 91). Cette date précise est aujourd'hui contestée; mais elle paraît exacte à cinquante ans près. Deux influences dominaient alors dans la sculpture grecque, celle de Lysippe et celle de l'école de Scopas ; c'est de cette dernière que relève la Victoire. Par l'élan invincible et l'énergie conquérante, par le frémissement de la vie ajouté au marbre, par l'heureux contraste entre l'envolée tumultueuse du manteau et l'adhérence de la tunique sur le ventre et sur les cuisses, cette statue est la plus belle expression du mouvement qui nous soit restée de l'art antique. Le sculpteur n'y a pas mis seulement la force musculaire, la triomphale élégance, mais l'intensité de la brise de mer, de cette brise que Sully-Prudhomme a fait passer dans un vers ailé comme elle :

Un peu du grand zéphir qui
souffle à Salamine....



FIG. 93. — STÈLE FUNÉRAIRE D'HÉGÉSO.
(Musée d'Athènes.) (Cliché Giraudon.)

Une statue de grandeur naturelle, représentant Déméter assise, en deuil de sa fille Perséphone enlevée par Pluton, a été découverte par Newton à Cnide et se trouve au Musée Britannique (fig. 92). C'est une œuvre des environs de l'an 340 avant J.-C., où se révèle la double influence de Praxitèle et de Scopas. On l'a souvent rapprochée des images de la Mère douloureuse, *Mater dolorosa*, que l'art de la Renaissance a multipliées. Mais, à y regarder de près, les différences sont plus profondes que les analogies. La douleur de la mère païenne est contenue et tout intérieure ; elle s'affirme et s'exhale moins qu'elle ne se laisse deviner. Nous verrons que les anciens, après le IVe siècle, n'ont pas reculé devant l'expression réaliste de la souffrance physique la plus intense ; mais ils n'ont montré la douleur morale que discrète et atténuée. Une image comme celle de la *Mater dolorosa* de Rogier van der Weyden est étrangère au génie de l'antiquité.



FIG. 94. — FRAGMENT D'UNE STÈLE FUNÉRAIRE ATTIQUE. (*Musée d'Athènes.*)

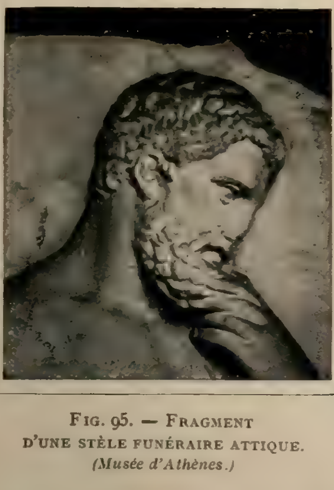


FIG. 95. — FRAGMENT D'UNE STÈLE FUNÉRAIRE ATTIQUE. (*Musée d'Athènes.*)

Ce caractère de tristesse discrète fait le charme de tant de stèles funéraires, œuvres d'artistes anonymes, qui sont parmi les produits les plus délicats et les plus purs de l'art attique au IVe siècle (fig. 93-95). Les regrets des survivants y sont marqués avec tant de réserve qu'on a pu parfois se méprendre sur leur signification et croire qu'elles représentaient plutôt les morts réunis aux membres de leur famille dans le séjour élyséen des bienheureux. L'expression

du désespoir ne s'y rencontre jamais ; les gestes, comme les physionomies, sont placides ; seule, une légère inclinaison des têtes révèle la pensée intime du sculpteur. Un des plus beaux exemples que l'on puisse citer de ces monuments est la stèle athénienne où parait une morte assise, tirant un bijou d'une petite cassette que lui présente sa servante (fig. 93). C'est toujours l'image de la défunte dans une des occupations familières de sa vie terrestre ; il n'y faut point chercher de sens mystique, ni la promesse d'une vie heureuse d'outre-tombe. Avec quelle subtilité vraiment attique est tissé le voile de tristesse répandu sur ces touchantes figures ! Combien est noble ce deuil sans larmes qui se dissimule avec une sorte de pudeur et, sur une tombe fermée de la veille, rappelle le sourire de la charmante envolée ! Nous avons bien des moyens, heureusement pour nous, de pénétrer dans l'intimité de l'esprit attique. Nous pouvons lire Euripide et Platon, Xénophon et Isocrate, les fragments de Ménandre, regarder des centaines de statues et de vases peints. Mais rien, pas même les plus belles pages de Platon, ne peut nous rendre cette antiquité si familière, nous en faire sentir aussi profondément le goût épuré et la grâce toute de nuances, qu'une promenade à travers le Céramique d'Athènes, le quartier des tombes, où l'on respire au printemps, parmi les senteurs du thym et de la menthe, celle de cette fleur unique et immortelle du génie humain, l'atticisme.

BIBLIOGRAPHIE. — M. Collignon. *Histoire de la Sculpture grecque*. t. II, P., 1897 (détails sur le Mausolée d'Halicarnasse, les Niobides, etc.) ; *Statues funéraires*. P., 1911 ; E. Gardner et S. Reinach. *Ouvrages cités*, p. 55 ; Klein. *Praxiteles*. Lp. 1898 ; *Praxitelische Studien*. Lp., 1899 ; G. Perrot. *Praxitèle*. P., 1905 ; B. Graef. *Roemische Mittheilungen*. t. IV (1889). p. 189 (sur Scopas) ; G. Mendel. *Fouilles de Tégée* (*Bull. de corr. hellénique*. 1901. p. 241) ; Th. Homolle. *Lysippe et l'ex-voto de Daochos* (à Delphes. *Bulletin*. 1899. p. 421) ; M. Collignon. *Lysippe*. P., 1905 ; W. Hyde. *Lysippus* (*American Journal*. 1907. p. 396) ; S. Reinach. *Strongylion* (*Revue archéol.*, 1904. I. p. 28) ; *Le Type féminin de Lysippe* (*ibid*. 1900 ; II. p. 380 ; sur l'Herculanaise de Dresde) ; A. Mahler. *La Vénus de Médicis* (*C. R. de l'Acad.*, 1905. p. 623) ; O. Ravet. *Monuments de l'Art antique*. t. II. pl. 64 (le Lutteur Borghèse) ; C. B. Stark. *Niobe und die Niobiden*. Lp., 1863 ; A. Furtwaengler. *Masterpieces*. L., 1895 (analysé *Revue critique*. 1894. I. p. 97) ; A. Furtwaengler et H.-L. Urlichs. *Denkmaeler griechischer und roemischer Skulptur*. 2e éd., M., 1904 ; P. Gardner. *Sculptured tombs of Hellas*. L., 1896. — Influence de la peinture : P. Girard. *La Peinture antique*, P., s. d ; A. Michaelis, *Von griechischer Malerei* (*Deutsche Revue*, 1903, p. 240).

HUITIÈME LEÇON

L'ART GREC APRÈS ALEXANDRE

En 336 avant J.-C., Alexandre de Macédoine succéda à son père Philippe ; il n'était âgé que de vingt ans. Après avoir consolidé en Grèce l'œuvre de son père, pris et ruiné Thèbes, soumis Athènes, il conquit successivement l'Asie Mineure, la Syrie, l'Égypte, la Perse, la Bactriane, le nord de l'Inde et mourut à Babylone en 323. Ses généraux se partagèrent son immense empire et firent régner la civilisation grecque depuis les rives du Nil jusqu'à celles de l'Oxus et de l'Indus. L'Inde, qui avait reçu de la Perse les rudiments de ses arts, devint alors l'élève de la Grèce, mais une élève capricieuse et dont le tempérament, ennemi de toute règle et de toute mesure, devait enfanter un style tout différent.



Fig. 96. — Gaulois se tuant après avoir tué sa femme. *(Ancienne collection Ludovisi.)* *(Musée des Thermes à Rome.)*

Les conséquences de la conquête d'Alexandre furent graves pour l'hellénisme et pour l'art grec. Athènes cessa d'en être le centre ; elle eut pour héritières intellectuelles, en Égypte, l'Alexandrie des Ptolémées ; en Syrie, l'Antioche des Séleucides ; en Asie Mineure, la Pergame des Attalides. Ainsi déraciné, devenu quasi universel, l'hellénisme perdit en pureté ce que son empire gagnait en étendue. En même temps, le régime politique changea ; au lieu des petits États grecs, avec leurs cités libres, on eut des monarchies orientales, avec des souverains héréditaires et presque absolus. L'art travailla surtout pour ces souverains, pour les capitales nouvelles qu'ils voulaient embellir ; il chercha souvent à éblouir par la grandeur matérielle, par le faste, et visa plutôt à l'effet qu'à la perfection de la forme et du travail.

On appelle *époque hellénistique*, par opposition à l'*époque hellénique*, la période comprise entre la mort d'Alexandre (323) et la conquête de l'Égypte par les Romains (30). L'art y poursuivit une évolution rapide et subit une transformation profonde que l'on ne peut pourtant pas qualifier de *décadence*, puisqu'on vit alors apparaître ou se dévelop-

per des éléments nouveaux dont l'art moderne a recueilli l'héritage. Après la force sereine (Phidias), la grâce langoureuse (Praxitèle), la passion (Scopas), l'élégance nerveuse (Lysippe), il restait à exprimer la souffrance physique, l'angoisse, les mouvements désordonnés et tumultueux de l'âme et du corps ; c'est ce que firent admirablement les écoles de Rhodes et de Pergame.



FIG. 97. — GAULOIS MOURANT.
(Musée du Capitole à Rome.) (Cliché Anderson.)

Mais ce n'est pas tout. Après avoir fixé les types des dieux et des héros, sculpté des amazones et des athlètes, l'art devait apprendre encore à figurer l'homme individuel, créer le portrait ; il devait aussi faire entrer dans sa sphère des hommes qui n'étaient ni des dieux, ni des Hellènes, représenter, avec le sentiment de la réalité et du pittoresque, des Barbares tels que les Éthiopiens et les Gaulois. C'est ce qu'on fit surtout à Pergame et à Alexandrie. La sculpture de genre, celle qui traite familièrement des sujets familiers, existait à peine ; les Alexandrins la développèrent, suivant en cela l'exemple que leur donnait l'art de la vieille Égypte. Enfin, à côté des dieux et de l'homme, il y avait la nature, jusque-là trop négligée ; les artistes hellénistiques enseignèrent au monde l'art du paysage ; les scènes champêtres, en leur naïveté rustique, firent leur apparition, non seulement dans la peinture, mais dans le bas-relief et la statuaire. Tous ces progrès, toutes ces nouveautés intéressantes furent réalisés en trois siècles. L'époque qui a vu cela est une des grandes époques de l'esprit humain.



FIG. 98. — ATHÉNA TERRASSANT UN GÉANT.
(Fragment de la frise de Pergame.) (Musée de Berlin.) (Cliché Levy et fils.)

Parmi les capitales hellénistiques, la mieux connue aujourd'hui est

Pergame (au nord de Smyrne). Vers 240 avant J.-C., le roi Attale repoussa les Gaulois qui avaient envahi l'Asie Mineure après avoir dévasté Delphes en 279. Pour commémorer ses succès, il dédia des statues de bronze représentant des Gaulois vaincus. On a retrouvé à Rome, au XVI[e] siècle, des copies en marbre de plusieurs d'entre elles ; les deux plus grandes sont celle d'un Gaulois se tuant après avoir tué sa femme, et la célèbre statue dite à tort le *Gladiateur mourant* (fig. 96 et 97). Ce prétendu gladiateur est bien un Gaulois, car il porte un *torques* au cou, et son type physique, comme son bouclier et sa trompe guerrière, n'ont rien de grec. Le *Gaulois mourant* est une œuvre réaliste et pathétique à la fois ; le sculpteur grec — il s'appelait Epigonos — s'est intéressé à ce brave et robuste barbare qui était venu mourir si loin de sa patrie, entraîné par une indomptable soif d'aventures. Le traitement du marbre rappelle celui du *Lutteur* du Louvre et permet de rattacher le *Gaulois* à l'école de Lysippe. Plus tard, après de nouveaux succès, vers 166, un autre roi de Pergame, Eumène II, éleva, sur l'Acropole de Pergame, un autel colossal en marbre blanc, dédié à Zeus, dont les restes ont été rendus au jour par une mission archéologique allemande. La base de cet autel était décorée d'une frise en haut relief représentant le combat des Dieux et des Géants (fig. 98). Aux yeux des Hellènes, il y avait là une allusion à des événements contemporains ; les Géants de la fable étaient les Gaulois, et les Dieux étaient les Grecs d'Asie.



FIG. 99. — LAOCOON ET SES FILS.
(Musée du Vatican.)

Une centaine de mètres de cette frise, dont les figures ont deux mètres de haut, furent déterrés de 1880 à 1890 et transportés au Musée de Berlin. C'est l'ensemble décoratif le plus imposant qui nous soit resté de l'antiquité ; la première impression, à la vue de ces sculptures colossales, est l'éblouissement. A l'examen, des défauts apparaissent : tendance à l'enflure, monotonie dans l'agitation et dans la violence ; mais que de morceaux achevés, quelle maîtrise du ciseau, quelle richesse de motifs ! Si l'on cherche, dans l'art moderne, des points de comparaison, on ne trouve que des figures ou des groupes isolés, le *Milon*

de Puget, la *Marseillaise* de Rude ; mais de pareil ensemble, ni la Renaissance, ni le XIXe siècle n'en ont produit. Rien de plus puissant que la figure de Zeus combattant, de plus émouvant que le Géant terrassé, en faveur duquel intercède sa mère Gaea (la Terre), émergeant du sol à mi-corps pour arrêter le bras d'Athéna. Ce n'est pas une des moindres qualités de l'art de Pergame que d'avoir célébré des victoires sans refuser sa sympathie aux vaincus.



FIG. 100. — APOLLON DIT DU BELVÉDÈRE. (*Musée du Vatican.*)

Cette éloquence de la douleur physique, si touchante dans la tête du jeune Géant (fig. 98), est poussée plus loin encore dans le fameux groupe du *Laocoon*, au Vatican, œuvre de trois sculpteurs de Rhodes qui l'exécutèrent vers l'an 50 avant J.-C. (fig. 99). Aujourd'hui que nous connaissons les merveilles du grand art attique, le Laocoon ne paraît plus, comme au temps de Lessing, l'expression la plus élevée du génie grec ; mais c'en est, à coup sûr, la plus pathétique et la plus émouvante. Le prêtre troyen, enlacé par des serpents, voit périr ses deux fils à côté de lui et exhale sa vie dans un cri suprême de détresse. Douleur purement physique, a-t-on dit, et cette critique, qui peut sembler délicate, a fait fortune. Mais, dans le *Laocoon*, la douleur de l'homme expirant ne se double-t-elle pas de celle du père ? Et pourquoi la douleur de Laocoon serait-elle moins intéressante que celle des martyrs, dont l'art moderne a si volontiers figuré les supplices ? Un genre de snobisme très répandu consiste à médire de l'art grec après Phidias, comme de l'art italien après Raphael ; le moindre défaut de ceux qui s'y complaisent est de ne rien comprendre à l'évolution de



FIG. 101. — TÊTE D'APOLLON (*Musée Britannique.*) (*Autrefois chez le Comte de Pourtalès.*)

l'art. Si l'art grec s'en était tenu aux frontons du Parthénon, il aurait été aussi incomplet en son genre que ceux de l'Assyrie et de l'Égypte ; on ne peut en saisir la grandeur incomparable qu'à la condition de l'admirer à la fois dans les produits de sa jeunesse, de son adolescence et de son âge mûr.



FIG. 102. — CENTAURE ET ÉROS.
(Musée du Louvre.) (Cliché Giraudon.)

Les mêmes préjugés d'esthétique intolérante ont pesé, depuis le milieu du XIXe siècle, sur le célèbre Apollon qui orne le Belvédère du Vatican (fig. 100). C'est la copie d'une statue de bronze qui a dû être sculptée peu d'années après la mort d'Alexandre et dont on attribue, sans preuves convaincantes, l'original à Léocharès, un des artistes qui, sous la direction de Scopas, avaient travaillé au Mausolée. Le corps d'Apollon offre un contraste parfait avec ceux des dieux et des géants de la frise de Pergame. Là, les muscles sont tous indiqués avec insistance ; l'artiste éprouve comme une jouissance à les faire saillir ; ici, le squelette est enveloppé par la chair et l'épiderme ; la recherche de l'élégance l'emporte sur l'expression de la force. La tête de l'Apollon du Belvédère présente des caractères qui la rattachent à l'école de Scopas. Le dieu vient de lancer une flèche et son regard est courroucé ; mais il est en même temps passionné et inquiet. Les dieux, dans l'art hellénistique, ne connaissent plus la sérénité olympienne ; même victorieux et tout-puissants, ils sont tourmentés.



FIG. 103. — FRAGMENT DU SARCOPHAGE DIT D'ALEXANDRE.
(Musée de Constantinople.)

Ce caractère est bien plus apparent encore dans une admirable tête d'Apollon, jadis à Paris, qui a passé de la collection Pourtalès au

Musée Britannique et qui offre comme un air de famille avec celle de l'Apollon du Belvédère (fig. 101). Pourquoi l'Apollon Pourtalès semble-t-il souffrir ? Est-ce, comme on l'a dit, le délire musical qui l'agite ? La question n'a pas encore reçu de réponse satisfaisante. Mais quelle distance entre cette douleur ou cette inquiétude qui tire les traits d'un beau visage et la tristesse discrète de la Déméter de Cnide ! Ici, l'art grec atteint la limite de l'esthétique païenne, limite que l'art moderne n'hésitera pas à franchir quand il représentera la Vierge et saint Jean fondant en larmes au pied de la Croix.



Fig. 103 *a*. — Fragment du Sarcophage dit des Pleureuses. (*Musée de Constantinople*)

Une tête de vieillard où se peint la souffrance, qui fait partie du Musée Barracco à Rome, aurait sans doute provoqué de vives controverses si l'on n'y avait reconnu la réplique d'une tête de Centaure tourmenté par Éros, groupe hellénistique dont une belle copie est conservée au Louvre (fig. 102). Mais Éros n'inflige au Centaure aucune torture matérielle ; il n'est que le symbole de l'aiguillon de l'amour. Ainsi la passion malheureuse ou inassouvie peut imprimer ses stigmates au visage comme la morsure des serpents de Laocoon. Excellant à rendre les émotions vives et douloureuses, l'art hellénistique en cherche même les motifs dans des sujets de mythologie galante ; il y trouve l'occasion d'affirmer sa maîtrise et d'intéresser en éveillant la sympathie.



Fig. 103 *b*. — Trois têtes du sarcophage d'Alexandre.

L'époque hellénistique a vu s'élever une foule de temples plus grands et plus richement ornés que le Parthénon, mais d'un travail plus hâtif et d'un style moins pur. Malheureusement, des statues et des bas-reliefs qui les ornaient, il ne nous est parvenu que peu de chose. Pour se faire une idée des grandes compositions en relief de cette époque, il faut étudier le magnifique sarcophage

qui a été découvert en 1888 à Sidon et que possède le Musée de Constantinople (fig. 103 et 103 *b*). Ce sarcophage, en marbre attique, qui date de l'an 300 environ, est décoré d'épisodes de la vie d'Alexandre le Grand et contenait sans doute la dépouille d'un de ses compagnons, devenu puissant et riche par sa faveur. C'est une œuvre déjà éclectique, en ce sens qu'outre l'influence de Scopas, qui est dominante, on y reconnaît celle de Lysippe et d'autres encore ; mais le grand artiste qui a conçu et dessiné ces scènes n'en avait pas moins sa personnalité et son génie. Non seulement le sarcophage dit d'Alexandre est un des chefs-d'œuvre de l'art grec, mais c'est, de tous les chefs-d'œuvre de cet art, celui qui nous est parvenu le plus intact, tant dans le modelé des figures, qui semble d'hier, que dans le charme délicat de leur polychromie. L'art hellénistique est là, bien qu'au début de la période qu'il caractérise, avec toutes les promesses de son développement ultérieur : la vie, le mouvement, l'émotion, le réalisme dans les costumes et dans les accessoires. Et l'on se demande ce qui doit plus étonner, ou du génie qui a produit une telle œuvre, ou de la fantaisie du chef militaire qui l'a fait enfouir, aussitôt achevée, dans un caveau obscur et inaccessible, où le hasard d'une fouille heureuse l'a fait découvrir, en compagnie de plusieurs autres (fig. 103 *a*), pour la gloire de l'art grec et la joie des yeux.

BIBLIOGRAPHIE. — M. Collignon, E. Gardner, Kekulé, Lœwy, Klein, S. Reinach, *Ouvrages cités*, p. 47, 56 ; M. Collignon et E. Pontremoli, *Pergame*, P., 1900 ; H. Winnefeld, *Pergamon, Friese*, B., 1910 (très cher) ; Furtwaengler, *Masterpieces*, L., 1895 (l'Apollon du Belvédère) ; W. Amelung, *L'Artémis de Versailles et l'Apollon du Belvédère* (*Revue archéol.*, 1904, II, p. 325) ; S. Reinach, *Les Gaulois dans l'Art antique*, P., 1889 (cf. *Revue critique*, 1909, I, p. 281) ; R. Foerster, *Laokoon* (*Jahrb. des Instit.*, 1906, p. 1) ; Hamdi-Bey et Th. Reinach, *Une Nécropole royale à Sidon*, P., 1892 ; Th. Reinach, *Les Sarcophages de Sidon* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1892, I, p. 89) ; Fr. Hauser, *Die neu-attischen Reliefs*, Stuttgart, 1899 ; Th. Schreiber, *Die Wiener Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani, eine Studie über das hellenisti sche Reliefbild*, Lp., 1888 ; *Das Bildniss Alexanders des Grossen*, Lp., 1903 ; J.-J. Bernoulli, *Griechische Ikonographie*, 3 vol., M., 1901-1905 ; E. Courbaud, *Le Bas-relief romain*, P., 1899. — Origines grecques de l'art indou (bouddhique) : J. Darmesteter, *Revue critique*, 1883, I, p. 6 ; Sylvain Lévy, *Revue des Études grecques*, t. IV (1891), p. 41 ; A. Gruenwedel, *Handbuch der buddhistischen Kunst*, 2e éd., B., 1900 ; A. Foucher, *L'art gréco-bouddhique*, t. I, P., 1905 ; S. Reinach, *Cultes*, P., 1912 (t. IV, p. 63).

NEUVIÈME LEÇON

LES ARTS MINEURS EN GRÈCE

L'ARTISAN grec était naturellement porté à faire œuvre d'artiste. Qu'il s'agît pour lui d'orner un vase, un trépied, un miroir, de modeler une figurine en terre cuite, de graver un cachet ou un coin monétaire, il exécutait son travail avec le désir instinctif de plaire à l'esprit et de réjouir les yeux. Même dans les besognes les plus humbles, il se montrait l'imitateur et parfois l'émule des grands artistes de son temps. On peut dire, à cet égard, qu'il n'y a pas de différence essentielle, en Grèce, entre le grand art et l'art industriel, tant les artistes et les artisans cherchaient leurs inspirations aux mêmes sources et témoignaient de la même sûreté de goût.



FIG. 104. — VASE D'ARGENT DÉCOUVERT A ALÉSIA (CÔTE-D'OR). *(Musée de Saint-Germain-en-Laye.)*

Les monuments du grand art sont malheureusement peu nombreux et presque toujours mutilés, car ils étaient d'ordinaire exposés à la surface du sol et ont été, pour la plupart, détruits ou endommagés. Ainsi, nous ne possédons pas cinquante statues antiques de bronze — j'entends de statues de grandeur naturelle — et, dans le nombre, il n'y en a guère que quinze qui puissent remonter à l'époque grecque. Mais les monuments des arts mineurs étaient très souvent ensevelis avec les morts ; on les retrouve en foule dans les tombeaux, parfois dans l'état même où ils y ont été déposés par les anciens. Pour ne citer que peu d'exemples, les grandes tombes de la Crimée et de l'Étrurie ont fourni des bijoux d'or d'une beauté de travail incomparable ; les nécropoles de l'Asie Mineure, de la Grèce, de la Russie méridionale, de l'Étrurie, de la Tripolitaine, nous ont rendu des milliers de vases peints, de figurines en terre cuite, de verreries, de pierres gravées ayant servi de cachets. De même, les petits bronzes ont beaucoup mieux échappé que les grandes statues de métal aux causes de destruction qui menacent les objets dont la matière a du prix. Ces bronzes, statuettes ou reliefs, nous font connaître beaucoup de motifs de la statuaire qui, sans eux,

ne seraient pas venus jusqu'à nous ; mais la plupart ne sont pas des copies ; ils ont été conçus pour être exécutés à petite échelle. Enfin, les pierres gravées ou gemmes, grâce à leur nombre et à leur petitesse relative, se sont conservées par milliers et fournissent à l'histoire de l'art des matériaux aussi précis qu'abondants.



Fig. 105. — « Noces Aldobrandines ». *(Peinture antique au Musée du Vatican.)*

En dehors des bijoux — colliers, bracelets, boucles d'oreilles — qui ont été recueillis dans les tombes, nos Musées possèdent de magnifiques vases en argent repoussé et ciselé que le hasard a préservés de la cupidité des hommes, soit qu'ils fussent ensevelis au centre d'énormes tumulus difficiles à explorer (vases de Crimée à l'Ermitage de Saint-Pétersbourg), soit qu'ils composassent les trésors de temples ou de particuliers, soigneusement cachés, à l'époque des invasions barbares, par leurs gardiens ou leurs possesseurs (vases de Hildesheim en Hanovre au Musée de Berlin, de Berthouville dans l'Eure au Cabinet des Médailles à Paris), soit enfin qu'ils aient été perdus au cours d'une bataille (fig. 104). Une admirable collection de vases et d'objets d'argent, donnée par M. E. de Rothschild au Louvre, a été découverte sous les cendres du Vésuve, à Boscoreale près de Pompéi. Les vases antiques de métal sont souvent décorés de plaques en relief, fondues et ciselées à part, qui, offrant plus de résistance aux actions chimiques que les vases eux-mêmes, sont parvenues seules jusqu'à nous.



Fig. 106. — Achille parmi les filles de Scyros. *(Peinture de Pompéi.)*

Les grands ouvrages de la peinture antique ont tous disparu : Polygnote, Zeuxis, Parrhasios, Apelle ne sont guère pour nous que des noms. La meilleure fresque que l'on puisse citer, la scène nuptiale

dite *Noces Aldobrandines* au Vatican, tant admirée de Poussin, laisse deviner la grandeur de nos pertes, mais n'est que le reflet d'une belle œuvre (fig. 105)[1]. On peut en dire autant des mosaïques, imitations un peu grossières de peintures à l'aide de cubes de pierre multicolores, dont on ornait, surtout à l'époque romaine, les pavés et quelquefois les murs. Une des plus belles mosaïques connues, qui représente la bataille d'Issus (à Naples), paraît être, comme beaucoup d'œuvres du même genre, la copie d'une peinture exécutée à Alexandrie. Les nombreuses fresques découvertes à Pompéi, à Herculanum, à Rome, en Égypte, sont, pour la plupart, des ouvrages décoratifs de faible valeur et toutes, d'ailleurs, postérieures à l'époque grecque (fig. 106, 107). L'Égypte a fourni une série de bons portraits réalistes, appartenant aux premiers siècles de l'Empire romain, qui sont de précieux spécimens de la peinture à la cire (*encaustique*). Mais, à défaut des œuvres de Polygnote ou de Micon, nous avons les vases peints de leur époque, inspirés de leur style et des motifs qu'ils ont créés. Le Louvre en possède la collection la plus riche et peut-être la mieux classée qui soit au monde ; quelques mots suffiront pour en indiquer les divisions essentielles.



Fig. 107. — Le phrygien Paris jugeant les trois Déesses.
(Musée de Naples.)

Il a déjà été question des vases mycéniens (1600 à 1100 avant J.-C.), dont le décor est caractérisé par une sorte d'aversion de la ligne droite, où dominent l'ornement végétal et la faune marine. De 1100 à 750 environ, règne, ou plutôt reparaît le style géométrique[2], c'est-à-dire une décoration composée de cercles isolés ou concentriques, de lignes

1. Au milieu, la fiancée couronnée, causant avec la déesse de la Persuasion (Peitho) ; le fiancé est assis sur le seuil de la demeure. A côté de la déesse, une autre femme à demi-nue tient une patère avec de l'huile. A gauche, apprêts du bain ; à droite, célébration d'un sacrifice. Cette peinture fut découverte en 1606 à Rome et appartint d'abord au cardinal Aldobrandini, d'où le nom qu'elle porte encore aujourd'hui.

2. La poterie à décor géométrique avait été fabriquée avant l'époque mycénienne, non seulement en Grèce, mais dans toute l'Europe, où ce style persista jusqu'à l'époque de l'Empire Romain et même au delà.

brisées, croisées, parallèles ou diversement enchevêtrées. Dans les vases de ce genre, les personnages et les animaux eux-mêmes affectent des types *stylisés*; les lignes infiniment variées et sinueuses de la nature se rapprochent toutes de dessins géométriques. La série la plus intéressante de ces vases, où sont figurés des batailles navales, des cortèges funéraires, provient du cimetière athénien du Dipylon (la *double porte*), d'où le nom de vases *dipyliens* sous lequel ils sont connus (fig. 108). Vers 750 paraît un style nouveau, caractérisé par une ornementation en zones qui rappelle celle des tapis orientaux ; on désigne ces vases sous le nom de *corinthiens* (fig. 109). Le fond est jaune clair, les figures noires, avec des rehauts blancs et violets. Enfin, vers l'an 600, commence la céramique grecque à figures noires sur fond rouge, qui dure encore vers l'an 500, date après laquelle prévalut peu à peu un style nouveau, la peinture rouge sur fond noir. Ces deux sortes de vases sont souvent qualifiés d'*étrusques*, parce qu'on les a trouvés en grand nombre dans les tombes de l'Étrurie ; mais cette désignation est inexacte, car il est certain que presque tous ces vases étaient fabriqués à Athènes, du moins au Ve siècle, et que *tous les vases de beau style* découverts en Étrurie sont de provenance athénienne. Le style des vases à figures noires est archaïque, mais atteste déjà une sûreté de dessin remarquable (fig. 110). Parmi les vases à figures rouges qu'Athènes produisit en masse de 500 à 400 et que l'on fabriquait encore au IVe siècle (fig. 111),



FIG. 108. — VASE DÉCOUVERT AU DIPYLON, A ATHÈNES.
(*Musée d'Athènes.*)



FIG. 109. — VASE CORINTHIEN.
(*Musée de Munich.*)
(WŒRMANN, *Histoire de la Peinture*, t. I. Seemann, éditeur.)

il y a des chefs-d'œuvre signés des potiers ou des peintres auxquels nous les devons ; trois au moins de ces noms d'artisans, Euphronios, Douris et Brygos, méritent d'être généralement connus.



Fig. 110. — Athéna montant sur son char. *(Vase grec à figures noires.) (Musée de Wurzbourg.)*

Une classe particulièrement intéressante de vases athéniens est celle des lécythes à fond blanc et à figures polychromes, fabriqués spécialement pour être déposés dans les tombeaux. Les sujets se rapportent pour la plupart au culte des morts. Il y a là des dessins qui comptent parmi les plus exquis de tous les temps, par exemple cette scène où Hypnos (le Sommeil) et Thanatos (la Mort), en présence d'Hermès (Mercure), portent doucement une jeune femme au tombeau (fig. 112).



Fig. 111. — Œdipe et le Sphinx, fond d'une coupe à figures rouges. *(Musée du Vatican.)*

Après la guerre du Péloponèse, Athènes cessa d'être le centre exclusif de la fabrication des vases ; de grands ateliers s'établirent dans l'Italie méridionale. C'est là qu'on modela et qu'on peignit les vases énormes qui attirent tout d'abord l'attention dans les Musées, bien que les peintures en soient souvent assez médiocres. Celle que reproduit notre figure 113 est fort belle ; exécutée sur une grande amphore du Musée de Munich, elle représente le monde infernal, sujet fréquemment traité à cette époque (vers 350), mais très rare à la belle période de l'art.

La fabrication des vases à figures rouges cessa, en Italie même, vers 280 avant J.-C. Ils furent remplacés par des vases à couverte noire ou

rouge et à reliefs, qui sont des imitations des vases de métal. Les reliefs étant produits à l'aide de moules, on pouvait en multiplier facilement les exemplaires ; mais c'était là de l'industrie, au sens moderne du mot, plutôt que de l'art. Dans la céramique peinte, il n'y a peut-être pas un seul exemple de deux vases absolument identiques ; les ouvriers athéniens avaient horreur de la copie servile et ne travaillaient même pas à l'aide de patrons ou de poncifs.



FIG. 112. — LÉCYTHE BLANC ATHÉNIEN.
(Musée d'Athènes.)

Les types des vases grecs sont très variés ; une image d'ensemble suffira à en faire connaître les principaux (fig. 114). Pour beaucoup d'entre eux, les noms antiques nous échappent ; on les désigne, dans les ouvrages de céramique, par des numéros.



FIG. 113. — AMPHORE DE CANOSA AVEC REPRÉSENTATION DES ENFERS.
(Musée de Munich.)

Plus attrayante encore est l'étude des figurines en terre cuite, que les Grecs n'ont cessé de modeler depuis les temps mycéniens. Ils nous ont laissé tout un peuple de statuettes représentant des dieux et des déesses, des héros et des génies, des hommes et des femmes dans les occupations ou les plaisirs de leur vie familière, des caricatures, des animaux, des copies réduites de statues célèbres. A côté des statuettes, il y a des bas-reliefs qui souvent servaient à décorer les temples et les maisons. Presque toutes les villes et beaucoup de nécropoles antiques ont fourni des terres cuites ; c'étaient les œuvres d'art les moins chères et, en même temps, celles qu'on choisissait le plus volontiers comme ex-voto aux dieux ou pour tenir compagnie aux défunts. Les deux nécropoles les plus célèbres à cet égard sont celles de Tanagra en Béotie et de Myrina en Asie Mineure (entre Smyrne et Pergame). A Tanagra, il y a des figurines de toutes



FIG. 114. — TYPES DIVERS DE VASES GRECS. *(Musée du Louvre.)*
EN HAUT, DE GAUCHE A DROITE, HYDRIE, LÉCYTHE, AMPHORE, ŒNOCHOÉ, CRATÈRE ;
EN BAS, CANTHARE, ARYBALLE, COUPE, RHYTON, LÉCYTHE ARYBALLISQUE.

les époques; mais les plus belles, de la fin du IVe siècle, reflètent l'influence de Praxitèle. Ce sont surtout des femmes drapées, souvent avec des chapeaux et des éventails, d'une coquetterie et d'une grâce charmantes (fig. 115). A Myrina, les plus belles statuettes sont postérieures à l'époque d'Alexandre et présentent un caractère tout différent. Cette nécropole a fourni en abondance des figures de femmes et d'éphèbes, drapés ou nus, qui se livrent à des jeux, à des gambades, à des mouvements violents (fig. 116). Il y a là un écho de ces écoles de sculpture asiatiques, éprises de mobilité et de vie exubérante, auxquelles nous devons la frise du grand autel de Pergame. L'art alexandrin aussi, avec son goût des scènes familières et des caricatures, a exercé une influence manifeste



FIG. 115.
STATUETTE DE TANAGRA.
(Musée du Louvre.)

sur les spirituels modeleurs de Myrina. Aucun musée ne se prête mieux que le Louvre à l'étude des terres cuites antiques, où les séries de Smyrne, de Chypre, de Rhodes, de l'Italie et de la Cyrénaïque sont richement réprésentées, à côté de celles de Tanagra et de Myrina.



FIG. 116. — TERRES CUITES DE MYRINA.
(Musée du Louvre.)
(Nécropole de Myrina, Fontemoing, éditeur.)

Dès l'époque mycénienne, la gravure sur pierres dures était pratiquée dans tout le monde grec ; on connaît des centaines de pierres gravées de style minoen et mycénien, découvertes surtout dans les îles de l'Archipel, qui servaient de cachets et dont on a même retrouvé les empreintes sur des tablettes de terre cuite. Les pierres gravées en creux s'appellent des *intailles* ; elles se distinguent des *camées*, où les images sont en relief, et qui n'étaient pas des cachets, mais des bijoux.

De tous les objets antiques, les pierres gravées sont les seuls qui nous soient presque toujours parvenus dans l'état même où les anciens s'en sont servis. Nous possédons des intailles de toutes les époques de l'art, où l'on peut suivre la succession des styles et l'influence des grandes écoles de sculpture. Entre tant de gemmes qui sont des chefs-d'œuvre, on est embarrassé de choisir un exemple. Notre figure 117 reproduit une intaille, aujourd'hui à Boston, qui représente le triomphe d'Auguste à Actium ; longue à peine de deux centimètres, elle a toute la finesse et toute la largeur de style d'un bas-relief historique.



FIG. 117. — TRIOMPHE D'AUGUSTE, VAINQUEUR A ACTIUM.
(Intaille à Boston, grandie deux fois et demie.)

La mode des camées, taillés dans des sardonyx à plusieurs couches, commence à l'époque d'Alexandre et dure jusqu'au IVe siècle de l'Em-



Fig. 118. — Ptolémée Philadelphe et la reine Arsinoé.
(Camée à trois couches du Musée de Vienne.)

pire romain. Le plus grand camée connu, représentant l'apothéose de Tibère, est au Cabinet des Médailles. Les deux plus beaux, où sont réunis les portraits de Ptolémée Philadelphe et de sa femme, appartiennent aux Musées de Vienne et de Saint-Pétersbourg (fig. 118). Ces merveilleux camées datent certainement du IIIe siècle avant J.-C.; ils comptent parmi les chefs-d'œuvre les plus accomplis de l'art et n'ont jamais été égalés par les modernes.

Si l'art de graver les cachets est très ancien, celui de frapper les monnaies est relativement récent ; ni l'Assyrie ni l'Égypte ne l'ont connu. Les plus vieilles monnaies grecques sont du VIIe siècle et ont été fabriquées sur la côte d'Asie. C'est seulement au Ve siècle qu'elles deviennent de véritables œuvres d'art, sous l'influence de l'école de Phidias. Mais, cette fois, ce n'est pas Athènes qui peut revendiquer le premier rang. Les plus belles monnaies ont été émises en Sicile, où des graveurs de génie, comme Évenète et Cimon, ont parfois signé leurs pièces. Les incomparables monnaies siciliennes, frappées dans la seconde moitié du Ve siècle, témoignent de la supériorité de l'art grec au même titre que l'*Hermès* de Praxitèle et la *Vénus* de Milo ; le profil de la nymphe Aréthuse est peut-être même la tête grecque la plus exquise que nous connaissions (fig. 119). Assurément, il y a de belles monnaies modernes, comme les livres anglaises à l'effigie de saint Georges et la charmante Semeuse de Roty ; mais la supériorité des Grecs à cet égard est incontestable et tient en partie à une cause



Fig. 119. — Monnaie d'argent de Syracuse (face et revers).

toute matérielle. Les monnaies modernes, frappées au balancier et destinées à être empilées, sont plates ; celles des anciens étaient toujours plus ou moins globuleuses, ce qui permettait de mieux accuser l'image et de lui donner plus de relief.

Je n'ai pas eu l'intention de passer en revue les produits infiniment variés de l'industrie grecque, mais seulement d'en signaler le vif intérêt pour le sujet qui nous occupe, qui est l'histoire générale de l'art. Ceux qui seront persuadés de cette vérité trouveront dans les musées des enseignements et des satisfactions qui échappent souvent aux autres ; ils se rendront compte que la matière et la dimension des œuvres importent peu, que le style est l'essentiel, et que le génie grec a laissé sa marque partout où s'est exercée la main d'un ouvrier grec.

BIBLIOGRAPHIE. — M. Collignon, *Manuel d'archéologie grecque*, nouv. éd., P., 1906. E. Babelon et A. Blanchet, *Catalogue des Bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale*, P., 1895 ; H. B. Walters, *Catalogue of the Bronzes in the British Museum*, L., 1899 ; S. Reinach, *Bronzes figurés de la Gaule romaine*, P., 1894 ; A. de Ridder, *Catalogue des bronzes d'Athènes*, 2 vol., P., 1894, 1896 ; *Miroirs grecs à reliefs* (*Monuments Piot*, t. IV, p. 77) ; A. Dumont et E. Pottier, *Miroirs grecs ornés de figures au trait* (*Les Céramiques de la Grèce propre*, t. II, P., 1890, p. 167).

H. de Fontenay, *Bijoux anciens et modernes*, P., 1887 ; A. Darcel, *La Technique de la Bijouterie ancienne* (*Gazette*, 1888, I, p. 146) ; K. Hadaczek, *Der Ohrschmuck der Griechen*, V., 1903.

H. de Villefosse, *Le Trésor de Boscoreale* (*Monuments Piot*, t. IV, 1899) ; E. Pernice et Fr. Winter, *Der Hildesheimer Silberfund*, B., 1902 ; Kondadoff, Tolstoï, S. Reinach, *Antiquités de la Russie méridionale*, P., 1892.

P. Girard, *Histoire de la Peinture antique*. P., s. d. ; A. Michaelis, *Opuscule cité*, p. 65 ; U. Wilcken, *Hellenistische Porträts aus El-Faijûm* (*Arch. Anzeiger*, 1889, p. 1) ; G. Ebers, *Antike Porträts*, Lp., 1893 ; P. Gauckler, article *Musivum opus* dans le *Dictionnaire des Antiquités* de Saglio (cf., du même, *Monuments Piot*, t. III, p. 177 ; t. IV, p. 233).

H. B. Walters, *History of ancient pottery*, 2 vol., L., 1905 ; O. Rayet et M. Collignon, *Histoire de la Céramique grecque*, P., 1888 ; E. v. Rohden, art. *Vasenkunde*, dans les *Denkmäler* de Baumeister, t. III, M., 1888 ; S. Reinach, *Répertoire des Vases peints grecs et étrusques*, 2 vol., P., 1899 (avec bibliographie complète de la céramique) ; E. Pottier, *Catalogue des Vases antiques du Louvre*, 3 vol., P., 1896-1906 (avec album) ; *Étude sur les lécythes blancs attiques*, P., 1883 ; *La Peinture industrielle des Grecs*, P., 1898 ; *Le Dessin par ombre portée chez les Grecs* (*Revue des Études grecques*, 1898, p. 355 ; origines de la peinture à figures noires) ; *Études de Céramique grecque* (*Gazette*, 1902, I, p. 19) ; *Douris*, P., 1905 ; F. Poulsen, *Die Dipylonvasen*, Lp., 1905 ; H. B. Walters (et autres), *Catalogue of Vases in the British Museum*, 3 vol., L., 1893 et suiv. ; P. Hartwig, *Die griechischen Meisterschalen*, Stuttgart, 1893 ; Furtwaengler, Hauser et Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, M., 1900 et suiv. (très cher) ; J.-C. Hoppin, *Handbook of signed vases* (*Attic*), t. I, L., 1919 ; A. Joubin, *De Sarcophagis clazomeniis*, P., 1901 (sarcophages en argile peints, découverts à Clazomènes) ; J. Déchelette, *Les vases ornés* (à reliefs) *de la Gaule romaine*, 2 vol., P., 1904.

F. Winter, *Die antiken Terrakotten*, 2 vol. B., 1903 (répertoire des types) ; E. Pottier, *Statuettes de terre cuite*, P., 1890 ; *Diphilos*, P., 1909 ; *Les Terres cuites de Myrina* (*Gazette*, 1886, I, p. 261) ; *Les Terres cuites de Tanagra* (*ibid.*, 1909, I, p. 21) ; E. Pottier et S Reinach, *La Nécropole de Myrina*, 2 vol., P., 1887 ; H. Lechat, *Tanagra* (*Gazette*, 1893, II, p. 1).

E. Babelon, *La Gravure en pierres fines*, P., s. d. ; *Les Camées antiques de la Bibliothèque Nationale* (*Gazette*, 1898, I, p. 27) ; S. Reinach, *Pierres gravées*, P., 1895 ; A. Furtwaengler, *Antike Gemmen*, 3 vol., Lp., 1900.

F. Lenormant, *Monnaies et Médailles*, P., s. d. ; R. Weill, art. *Münzkunde* dans les *Denkmäler* de Baumeister, t. II, M., 1887 ; E. Babelon, *Traité des monnaies grecques et romaines*, t. I, P., 1901 ; A. Blanchet, *Les Monnaies grecques*, P., 1894 ; *Les Monnaies romaines*, P., 1895 ; Hill, *Handbook of Greek and Roman coins*, L., 1899 ; Barclay Head, *Historia numorum*, 2e éd., L., 1911 ; *Coins of the Ancients*, L., 1899 ; P. Gardner, *Types of Greek coins*, Cambridge, 1883 ; G. Macdonald, *Coin types*, Glasgow, 1905 ; A. Evans, *Syracusan medallions*, L., 1892 ; Th. Reinach, *L'Histoire par les monnaies*, P., 1903.

W. Frœhner, *La Verrerie antique* (*Collection Charvet*), Le Pecq, 1879 ; A. Kisa, *Das Glas im Altertum*, 3 vol., Lp., 1908 ; Morin-Jean, art. *Vitrum* dans le *Dict. des Antiquités*.

DIXIÈME LEÇON

L'ART ÉTRUSQUE ET L'ART ROMAIN

VERS l'an 1000 avant J.-C., des émigrants venus par mer de la Lydie, contrée de l'Asie Mineure, s'établirent dans l'Italie centrale et, se mêlant aux populations indigènes, jetèrent les bases de la confédération étrusque.

L'Étrurie fut conquise par les Romains en 283 avant J.-C. Jusqu'à cette époque, pendant quatre siècles, elle jouit d'une civilisation florissante dont il nous reste de nombreux monuments : murs de villes, ruines de temples, grands tombeaux ornés de peintures et de reliefs, statues, sarcophages, terres cuites, objets divers de bronze, bijoux d'or. Quant aux vases peints dits étrusques, il est bon de répéter que ce sont, en majeure partie, des vases attiques importés en Étrurie.



FIG. 120. — ACHILLE IMMOLANT DES PRISONNIERS. FRESQUE ÉTRUSQUE D'UNE TOMBE DE VULCI. (WŒRMANN, *Histoire de la Peinture*, t. I, Seemann, éditeur.)

Ce que cette civilisation avait d'original était son fonds de rudesse italienne, mêlé sans doute aussi d'éléments celtiques.

Pour le reste, elle n'est guère qu'un reflet de celle de la Grèce, de la Grèce asiatique d'abord, puis d'Athènes, qui exporta en Étrurie des milliers de vases peints et d'objets d'art de tout genre, parce que les Étrusques avaient le moyen de les payer et le goût d'en acquérir.



FIG. 121. — SARCOPHAGE ÉTRUSQUE DIT « TOMBEAU LYDIEN ». *(Musée du Louvre.)*

Toutefois, il y eut en Étrurie des écoles locales qui ont produit, à l'imitation de la Grèce, mais sans abdiquer leur tempérament, des œuvres importantes, par exemple les curieuses peintures

de la tombe dite de François[1] à Vulci, où l'on voit Achille immolant des prisonniers troyens aux mânes de Patrocle (fig. 120). Le sujet est grec, mais le traitement est bien étrusque ; le Charon, armé d'un maillet, est inconnu de l'art hellénique, alors qu'il se trouve sous un aspect analogue dans la Gaule romaine, preuve qu'il appartient à un vieux fonds de mythologie occidentale. Le style a quelque chose de la précision et de l'âpre vigueur que l'on admirera, dix-huit siècles plus tard, dans les fresques de Mantegna à Padoue et de Signorelli à Orvieto. Il n'y a pas moins de puissance et d'originalité dans les très nombreux portraits étrusques en terre cuite, dont quelques-uns sont des figures entières (fig. 121). Ce sont bien là des œuvres indigènes, où le sentiment de la vie, la recherche



FIG. 122. — TEMPLE ROMAIN DIT LA « MAISON CARRÉE » A NIMES.





FIG. 123. — LE COLISÉE A ROME.

1. Nom d'un fouilleur de profession qui travailla en Étrurie pendant la première moitié du XIX[e] siècle.

de la ressemblance individuelle, le dédain de tout ce qui est abstrait et typique témoignent d'un goût qui n'a rien d'hellénique, d'un goût du terroir.



Fig. 124. — Ruines de la basilique de Constantin a Rome.

Ce que nous appelons l'art romain n'est pas seulement, comme on le répète, l'art hellénistique importé ou copié en Italie. Assurément, l'imitation des œuvres de la Grèce a tenu une grande place dans l'art romain. Dès le IIIe siècle avant J.-C., les victoires de ses généraux enrichirent Rome d'une foule de chefs-d'œuvre grecs provenant de la Sicile et de l'Italie méridionale ; plus tard, après 150, commença le pillage méthodique de la Grèce et de l'Asie Mineure, tant par les chefs d'armées et les gouverneurs que par des particuliers influents. D'autre part, la richesse de Rome y attira des artistes grecs qui trouvèrent des clients pour des imitations ou des copies d'œuvres classiques ; les maisons, les villas, les jardins des Romains opulents, comme Lucullus et Crassus, étaient de véritables musées. Ce goût pour l'art devint encore plus général sous l'Empire. Tout le monde sait qu'une éruption du Vésuve ensevelit, en 79 après J.-C., Pompéi et Herculanum, et que, depuis 1753, on a déblayé près de la moitié de Pompéi ; or, cette ville de troisième ordre a déjà fourni plus de peintures, de statues et de statuettes que l'on n'en trouverait aujourd'hui dans la plupart de nos préfectures.



Fig. 125. — Arc de Titus a Rome.

Toutefois, l'invasion de l'Italie par l'art grec n'empêcha pas le développement parallèle d'un art romain, qui semble, à certains égards, la continuation de l'art indigène en Italie plutôt qu'une forme dégénérée de l'art hellénique.

L'architecture romaine a couvert le monde de grands monuments, temples, thermes, théâtres, amphithéâtres ou arènes, arcs de triomphe, colonnes, témoins éloquents de la grandeur de l'Empire et de sa prospérité. Les temples et les théâtres sont inspirés de modèles grecs (fig. 122); mais les arènes, comme le Colisée à Rome, sont des nouveautés dans l'histoire de l'art (fig. 123) et les arcs de triomphe paraissent avoir eu leurs prototypes dans les portes des villes étrusques plutôt que dans les monuments commémoratifs du monde hellénique. Les Romains, à l'exemple des Grecs, ont employé la plate-bande; mais ils ont aussi construit de grandes voûtes, des dômes



FIG. 126. — VUE DE L'AQUEDUC ROMAIN DIT LE « PONT DU GARD ».
(Cliché Neurdein.)

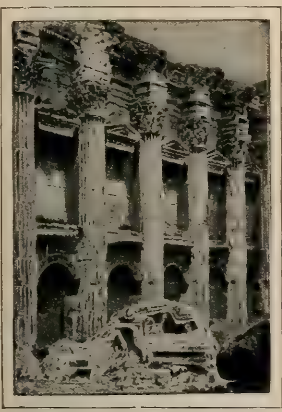


FIG. 127. — INTÉRIEUR DU PETIT TEMPLE DE BALBECK. (SYRIE.)



FIG. 128. — LA LIONNE ET SES PETITS.
(Bas-relief au Musée de Vienne.)
(WICKHOFF, *Wiener Genesis*, Tempsky, éditeur.)

comme celui du Panthéon de Rome, dont il n'y a pas d'exemple dans l'architecture grecque classique. Nous avons vu que ces dômes n'étaient



FIG. 129. — SCÈNE DE SACRIFICE. FRAGMENT DE L'AUTEL DE LA PAIX DÉDIÉ A ROME SOUS AUGUSTE.
(WICKHOFF, *Wiener Genesis*, Tempsky, éditeur.)

pas inconnus des Assyriens ; il est probable que les Étrusques en avaient reçu la formule de l'Orient et qu'ils l'ont transmise aux Romains.

On sait depuis quelques années que la voûte du Panthéon de Rome a été édifiée non sous Auguste, mais sous Hadrien (117-138). C'est une date importante dans l'histoire de l'art, car elle marque l'avènement définitif d'un mode de construction dont le développement devait produire l'architecture byzantine, l'architecture romane et, dans une certaine mesure, l'architecture gothique. Depuis le Ier siècle après J.-C. jusqu'à l'achèvement de Saint-Pierre de Rome, au XVIe siècle, le problème de la voûte n'a cessé de préoccuper les architectes, et les diverses solutions qu'ils en ont données ont puissamment influé sur la succession des styles.

L'architecture voûtée est si bien romaine qu'elle continue à se développer alors que la statuaire ne produit plus que des œuvres médiocres. La basilique de Constantin, édifiée après 305, avec ses trois voûtes colossales, dont l'une, celle du milieu, avait 25 mètres d'ouverture et 35 mètres de haut, marque un grand progrès sur les constructions antérieures (fig. 124) ; elle servit de modèle aux architectes de la Renaissance. Bramante, quand il conçut le plan de Saint-Pierre, voulait, disait-il, " élever le Panthéon sur la basilique de Constantin ". Parmi les arcs de triomphe, celui de Titus, qui commémore la ruine de Jerusalem (70 après J.-C.), et celui de Bénévent, construit sous Trajan, se recommandent par une réelle beauté



FIG. 130. — AUGUSTE JEUNE
(Musée du Vatican.)
(WICKHOFF, *Wiener Genesis*. Tempsky, éditeur.)

d'exécution (fig. 125) ; les autres doivent surtout occuper les archéologues. On peut en dire autant des immenses travaux d'utilité publique, aqueducs (fig. 126), ponts, barrages, égouts, que Rome a disséminés à la surface de l'Empire ; il suffit ici de les mentionner en passant. Un caractère de l'architecture à l'époque romaine, qui la rapproche de celle de l'Assyrie et de l'Égypte, est la recherche du colossal, dont les temples de Balbeck et de Palmyre en Syrie sont des exemples (fig. 127). Ces temples, imités de modèles grecs, nous étonnent par leur grandeur ; la décoration en est aussi négligée que surabondante. Mais cette surabondance, bien qu'elle choque notre goût, n'est pas dépourvue d'originalité ; c'est en Syrie surtout que s'élabora, semble-t-il, un nouveau style, d'où devait sortir l'art décoratif byzantin.



FIG. 131. — BAS-RELIEF DE L'ARC DE TITUS. TRIOMPHE DE L'EMPEREUR.

Les sculpteurs de Pergame et de Rhodes avaient abusé du pathétique. Vers l'an 100 avant notre ère, une réaction se produisit, dont les centres furent Athènes et Alexandrie : on en revint aux modèles du Ve et du IVe siècle ; on imita même des œuvres archaïques ; on représenta, dans les bas-reliefs et les peintures, des scènes gracieuses et parfois idylliques (fig. 128). Cette tendance prévalait à l'époque d'Auguste ; on en trouve la marque dans les beaux fragments de l'autel de la Paix (13 avant J.-C.), d'un travail minutieux, qui rappelle celui de la ciselure (fig. 129), et même dans les portraits du temps d'Auguste, par exemple dans la charmante tête d'Octave jeune au Vatican, froide et distinguée comme un buste de Canova (fig. 130). A partir de Claude, ce style élégant et un peu timide s'effaça devant un art beaucoup plus dégagé



FIG. 132. — BAS-RELIEF DE L'ARC DE TITUS. LES DÉPOUILLES DU TEMPLE DE JÉRUSALEM PORTÉES EN TRIOMPHE.



Fig. 133. — Prisonnier dace conduit a Trajan. Bas-relief de la colonne Trajane a Rome.

de la tradition classique, art mouvementé, parfois dramatique, duquel relèvent les bas-reliefs de l'arc de Titus (fig. 131, 132) et ceux de la colonne dressée par Trajan sur son Forum en 113, représentant les campagnes des Romains contre les Daces (fig. 133). A côté de ces bas-reliefs historiques, on en possède d'autres d'un caractère plus décoratif, où les feuilles, les fleurs et les fruits sont figurés d'une manière réaliste, où l'ornement végétal paraît dégagé des conventions qui le régissent dans l'art grec classique, domaine de la palmette et de la feuille d'acanthe *stylisées* (fig. 134). Cette école pittoresque et expressive sut aussi s'émanciper des vieilles formules dans la représentation des animaux (fig. 135). On constate dès l'époque alexandrine, mais en petit nombre, des signes précurseurs de ce retour vers le naturalisme. Il fut d'ailleurs de courte durée. Pour trouver des exemples nouveaux d'une décoration florale empruntée directement à la nature, l'histoire de l'art doit franchir dix siècles et descendre jusqu'à l'architecture gothique !



Fig. 134. — Pilastre du monument des Haterii. *(Musée du Latran à Rome.)* (Wickhoff, *Wiener Genesis*. Tempsky, éditeur.)

Après Trajan, mort en 117, commence une nouvelle réaction attique et archaïsante qui se manifesta surtout, sous Hadrien, par l'exécution d'un très grand nombre de copies de sculptures classiques et par la création du type idéal d'Antinoüs, le favori d'Hadrien, tout inspiré des traditions du ve et du ive siècle avant J.-C. Les nombreuses statues qui furent élevées en l'honneur d'Antinoüs, après sa mort prématurée et mystérieuse, sont de froides imitations d'œuvres grecques et n'ont rien de commun avec le réalisme du portrait romain (fig. 136, 137).

Passé le milieu du IIe siècle, la sculpture romaine dégénéra en Italie. S'il y a encore quelques beaux bustes réalistes d'empereurs, comme ceux de Caracalla et de Gordien, l'art plastique subit de plus en plus l'influence des écoles qui s'étaient développées en Asie Mineure et en Syrie. Dans ces pays très riches, qui ne furent jamais romains que de nom, florissait une sorte d'art hellénistique orientalisé, accessible aux influences de la Perse des Sassanides ; c'est de cet art, encore imparfaitement connu, qu'est sorti, en partie du moins, l'art byzantin.



FIG. 135. — AIGLE. BAS-RELIEF ENCASTRÉ DANS L'ÉGLISE DES SAINTS-APÔTRES A ROME. (WICKHOFF, *Wiener Genesis*, Tempsky, éditeur.)

En dehors des bas-reliefs historiques, dont l'arc de Titus et les édifices de Trajan offrent les plus beaux exemples, la sculpture de l'époque impériale a produit une multitude d'excellents portraits, étudiés d'après nature et représentant un caractère frappant d'individualité. Ces portraits réalistes ne se rattachent pas seulement à l'art hellénistique; ils marquent comme un retour aux traditions du viel art italien. Il est intéressant de comparer, à cet égard, un portrait d'Auguste, œuvre d'un atelier grec de Rome, avec un portrait de Nerva, postérieur d'un siècle, où la tendance réaliste s'affirme avec autant de vigueur que dans un portrait de Donatello ou de Verrocchio (fig. 138).



FIG. 136. — TÊTE D'ANTINOÜS, COURONNÉ DE LIERRE COMME DIONYSOS (*Moulage à l'Université de Strasbourg, d'après un original égaré.*)

La peinture de l'époque romaine nous est connue tant par les nombreuses fresques de Pompéi que par des parois de maisons et de tombes décorées de stuc, à Rome et dans les provinces. Nous possédons aussi, du IIe au IVe siècle, les premières œuvres de la peinture chrétienne dans les Catacombes. Je n'insiste pas sur les mosaïques, extrêmement nombreuses en Italie et



Fig. 137. — Antinoüs en Dionysos.
(*Musée du Vatican.*)

surtout en Afrique, parce que ce ne sont pas, à proprement parler, des œuvres d'art ; mais il faudrait en tenir grand compte si l'on retraçait l'évolution de l'ornement.

La peinture romaine est loin d'être simplement la continuation de la peinture hellénique. Là encore, à côté d'œuvres grecques, reconnaissables à la vigueur du dessin et à l'imitation plus ou moins sensible des bas-reliefs, nous trouvons, dès le milieu du Ier siècle, surtout à Pompéi, les marques d'un style original. Ce style ressemble un peu à celui des impressionnistes modernes ; il procède par des taches de couleur et de lumière, quelquefois du plus charmant effet. Telle décoration de mur à Pompéi, exécutée dans ce style, n'a pas été surpassée de notre temps. Ce style est-il né à Rome ou à Alexandrie ? Il est difficile de le dire ; mais il est certain qu'il fleurit en Italie et que nous n'en connaissons pas de monuments ailleurs. A Rome même, on en trouve un spécimen surprenant, l'*Éros à l'échelle* du casino Rospigliosi, peinture à fresque d'une exécution si libre qu'on l'attribuerait volontiers à Fragonard (fig. 139).

Ainsi, l'idée qu'on se fait d'ordinaire de l'art romain, celle d'une longue et monotone décadence, est aussi contraire à la réalité qu'aux lois de l'histoire. Ce qui est incontestable, c'est l'évolution descendante de l'art hellénique, de la tradition classique, qui se mêla d'éléments orientaux en Asie, tout en conservant son goût des types et des formules, et se figea, plus tard, dans l'art byzantin. Mais à côté de



Fig. 138. — Portraits de Nerva et d'Auguste.
(*Musée du Vatican à Rome.*) (*Cliché Anderson, Rome.*)

cet art vieillot, grandit, dès le Ier siècle, un réalisme que l'on peut bien appeler romain, puisque ses plus belles œuvres furent produites à Rome, et qui semble avoir eu ses racines dans le sol italien. Pendant le moyen âge, les deux principes opposés restèrent en présence. L'art byzantin pesa longtemps comme un cauchemar sur les pays d'Occident ; mais le jour vint où le réalisme italien reprit le dessus, au contact du réalisme français du XIVe siècle, et ce fut la Renaissance qui en sortit. Aujourd'hui encore l'art byzantin se maintient en Grèce, en Turquie, en Russie, dans l'ancien domaine religieux de Byzance, tandis que les pays occidentaux ont un art tout différent, qui se rattache au réalisme romain.



FIG. 139. — L'AMOUR A L'ÉCHELLE. PEINTURE ANTIQUE AU CASINO ROSPIGLIOSI A ROME. (WICKHOFF. *Wiener Genesis*. Tempsky, éditeur.

BIBLIOGRAPHIE. — J. Martha, *L'Art étrusque*, P., 1899 ; R. Cagnat et V. Chapot, *Manuel d'archéologie romaine*, P., 1917 et suiv. ; A. Choisy, *Histoire de l'Architecture*, t. I, P., 1899 ; F. Wickhoff, *Roman art*, L., 1900 ; Eug. Strong, *Roman sculpture*, L., 1907 ; S. Strzygowski, *Orient oder Rom*, Lp., 1901 (cf. *Rev. archéol.*, 1903, II, p. 318) ; E. Courbaud, *Le Bas-relief romain*, P., 1899 ; M. Collignon, *Style décoratif à Rome au temps d'Auguste* (*Revue de l'Art*, 1897, II, p. 97) ; S. Reinach, *Répertoire de reliefs*, t. I, P., 1909 (colonnes, arcs de triomphe, etc.) ; A. Mau et F. Kelsey, *Pompéi*, L., 1899 ; H. Thédenat, *Pompéi*, P., 1906 ; P. Gusman, *Pompéi*, P., 1905 ; *La Villa impériale de Tibur*, P., 1904 ; R. Cagnat, *La Résurrection d'une Ville antique*. *Timgad* (*Gazette*, 1898, II, p. 209) ; E. Espérandieu, *Bas-reliefs et statues de la Gaule romaine*, P., 1907 et suiv. ; Alois Riegl, *Die spätrömische Kunst-industrie*, V., 1901 (cf. *Byzant. Zeitschrift*, 1902, p. 263) ; J.-J. Bernoulli, *Roemische Ikonographie*, 4 vol., Stuttgart, 1882-1894 ; A. Hekler, *Portraits grecs et romains*, P., 1912. — Il y a beaucoup de gravures d'après des monuments d'architecture dans les éditions illustrées de l'*Histoire des Romains* et de l'*Histoire des Grecs*, de V. Duruy.

ONZIÈME LEÇON

L'ART CHRÉTIEN EN OCCIDENT ET EN ORIENT

Le terme d'art *chrétien* a été employé d'abord au XIXe siècle par l'historien Alexis Rio, mort en 1874. Il convient, à proprement parler, à toutes les manifestations de l'art depuis les premières peintures des Catacombes de Rome jusqu'à nos jours, dans les pays où le christianisme a prévalu. Toutefois, l'usage s'est établi de réserver la désignation d'*ancien art chrétien* à celui de l'Occident chrétien jusqu'à Charlemagne, après lequel commence l'*époque romane* ; on appelle *art byzantin* celui de l'Orient chrétien, depuis que Byzance devint capitale, en 330 après J.-C., jusqu'à la prise de Constantinople et même au delà.



FIG. 140. — PEINTURE D'UNE CATACOMBE DE ROME REPRÉSENTANT ORPHÉE CHARMANT LES ANIMAUX ET DIVERS ÉPISODES DES ÉCRITURES.
(WOERMANN, *Histoire de la peinture*, t. I, Seemann, éditeur.)

Bien qu'il existe des monuments de l'un et l'autre de ces arts dans tous les pays méditerranéens, ils doivent être surtout étudiés, au cours d'une revue rapide, dans leurs trois centres principaux : Rome, Ravenne et Constantinople.

Les Catacombes de Rome sont des galeries souterraines où les premiers chrétiens ensevelissaient leurs morts. Elles furent en usage depuis l'an 100 jusqu'en l'an 420 environ. Lorsque le christianisme devint la religion officielle de l'Empire romain, les chrétiens établirent des nécropoles à la surface du sol et cessèrent de creuser des galeries pour les tombes ; quelques-uns, cependant, s'y firent ensevelir encore, pour reposer dans le voisinage des martyrs.

L'art chrétien primitif n'était pas hostile aux images ; il répugnait pourtant à la représentation de Dieu, et celle de Jésus en croix ne paraît pas avant le Xe siècle. En général, les chrétiens avaient de l'éloignement pour la sculpture en ronde bosse, parce que les idoles

des temples païens étaient des statues. Les Catacombes ont été surtout décorées avec des peintures et des reliefs en stuc.

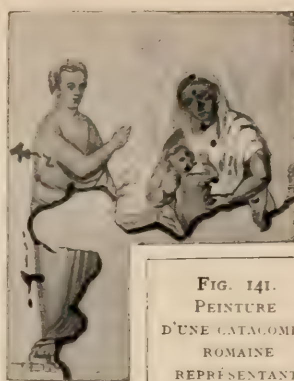


FIG. 141. PEINTURE D'UNE CATACOMBE ROMAINE REPRÉSENTANT LA VIERGE ET L'ENFANT AVEC UN PROPHÈTE (?).
(D'après LIELL. *Marien-Darstellugen*, Fribourg. Herder.

Parmi ces œuvres d'art, il en est qui racontent des épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament ; il y a aussi des figures allégoriques comme celle du Bon Pasteur (Jésus) ramenant la brebis égarée au bercail, celle d'Orphée au milieu des animaux (fig. 140), celle du poisson qui symbolise tantôt Jésus et tantôt un fidèle, du paon qui symbolise l'éternité, etc. Mais l'étude et l'explication de ces motifs ne doivent pas nous arrêter ; c'est une branche spéciale de l'archéologie. Bornons-nous à constater que l'art des Catacombes ne se distingue de l'art païen que par les motifs qu'il traite et ceux qu'il évite (notamment les figures nues) ; par le style, il se rattache étroitement à l'art décoratif de Pompéi, et il n'a jamais su donner à ses personnages une expression de pureté ou de béatitude en accord avec l'idéal religieux et moral du christianisme. Pour s'en convaincre, il suffit de regarder la Vierge et l'Enfant avec un prophète (Isaïe ?), motif qui paraît dans une peinture romaine du IIIe siècle : il n'y a là de chrétien que le sujet (fig. 141).

Au moment où le christianisme l'emporta sur le paganisme, les païens aisés se faisaient souvent ensevelir dans de grandes cuves en marbre dites sarcophages, ornées de reliefs mythologiques ou relatifs à l'existence des défunts. Les chrétiens suivirent l'exemple des païens, sauf que les épisodes de l'Écriture remplacèrent ceux de la Fable. Toutefois, les artisans qui sculptaient ces



FIG. 142. — SARCOPHAGE CHRÉTIEN DE SALONE EN DALMATIE.
(D'après GARRUCCI. *Storia dell' Arte Cristiana*.

monuments étaient si habitués à certains motifs décoratifs que l'on trouve encore, sur des sarcophages chrétiens, des têtes de Méduse, des Griffons, des Amours, dont le sens païen primitif était comme oblitéré.

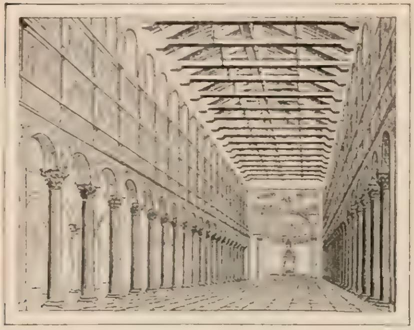


FIG. 143. — INTÉRIEUR DE LA BASILIQUE DE SAINT-PAUL-HORS-LES-MURS A ROME. (LÜBKE, *Architektur*, t. I. Seemann, éditeur.)

Les sarcophages chrétiens ne sont pas intéressants en tant qu'œuvres d'art. Ils offrent tous les défauts des sarcophages romains des bas temps, encombrement, lourdeur, incorrection du dessin. L'interprétation des sujets de l'histoire sainte est presque toujours prosaïque ou maladroite. Les meilleurs sont ceux où sont sculptés des motifs destinés à rappeler la vie des défunts et où leur religion n'est attestée que par une figure symbolique, comme celle du Bon Pasteur portant la brebis (fig. 142).

Pas plus que la peinture ou la sculpture en relief, l'architecture ne sut découvrir de formule nouvelle pour édifier les maisons de prière du culte nouveau. L'église chrétienne est un lieu de réunion pour les fidèles, à la différence du temple païen, qui est la demeure de la divinité. Aussi les premières églises prirent-elles pour modèles les lieux de réunion clos que l'on appelait *basiliques*. Au lieu de servir de tribunal ou de marché, elles abritèrent les réunions du culte ; cette fois encore, on versa le vin nouveau dans les vieilles outres.

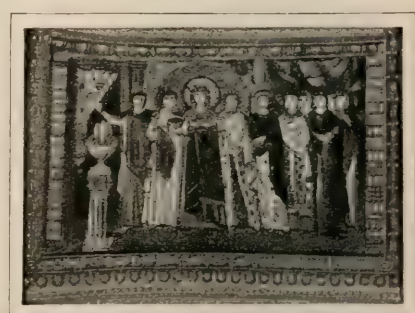


FIG. 144. — L'IMPÉRATRICE THÉODORA ET SA COUR. MOSAÏQUE DE SAINT-VITAL A RAVENNE.

Parmi les basiliques de Rome, celle de Saint-Paul-hors-les-Murs, construite par Constantin et restaurée à la suite d'un incendie en 1823, peut être citée comme exemple (fig. 143). Elle se compose d'une

grande nef, avec toit horizontal, et de deux bas-côtés moins élevés ; la nef centrale reçoit le jour par des fenêtres percées au-dessus des bas-côtés. Au fond, est une porte dite *arc de triomphe*, en arrière de laquelle est l'autel ; le mur qui termine l'édifice est circulaire et forme l'abside. L'abside et l'arc de triomphe sont richement décorés de mosaïques de verre, à fond d'azur ou d'or, dont l'éclat rappelle celui des œuvres d'orfèvrerie émaillée.



FIG. 145. — INTÉRIEUR DE SAINT-APOLLINAIRE *in Classe*, A RAVENNE.

Ces mosaïques ornent les murs verticaux et les voûtes, au lieu de former des pavés comme dans les habitations romaines et les temples païens. Il y en a des spécimens d'une grande beauté de couleur et d'un style grandiose, bien que froid, à Rome et surtout à Ravenne, qui fut le séjour de la Cour romaine depuis l'an 404, où le roi des Goths, Théodoric, résida vers 500 et qui appartint, de 534 à 752, aux Byzantins (fig. 144). Plusieurs églises du VIe siècle s'y sont conservées jusqu'à nos jours : Saint-Apollinaire *nuovo*, Saint-Apollinaire *in Classe* (sur l'ancien port), Saint-Vital ; cette dernière est une construction circulaire à coupole, où l'influence de l'art byzantin est indéniable ; les autres sont des basiliques, dont l'intérieur est d'une majesté émouvante, mais dont l'aspect extérieur n'est ni imposant, ni gracieux (fig. 145-147). Si le type architectural de la basilique, caractérisé par le plan rectangulaire et les plates-bandes, domine dans les églises d'Italie, celles de Constantinople appliquent et développent le prin-



FIG. 146. — INTÉRIEUR DE SAINT-APOLLINAIRE *nuovo*, A RAVENNE.



FIG. 147. — VUE DE L'ÉGLISE SAINT-APOLLINAIRE *in Classe*, A RAVENNE.
(LÜBKE, *Architektur*, t. I. Seemann, éditeur.)

cipe de la coupole. La grande église de Byzance, Sainte-Sophie, fut construite de 532 à 562, sous Justinien, par Anthémios de Tralles et Isidore de Milet, c'est-à-dire par des architectes *asiatiques*. Nous avons vu que la coupole était déjà connue des Assyriens ; la tradition s'en était conservée en Perse, d'où elle se répandit en Syrie vers le IIIe siècle après J.-C. et de Syrie en Asie Mineure aux siècles suivants. Ce n'est sans doute pas du Panthéon de Rome, mais d'églises asiatiques que s'inspirèrent les architectes de Sainte-Sophie (fig. 148).

Tout le monde sait que cet illustre édifice est, depuis 1453, une mosquée turque, où les mosaïques byzantines à figures ont été recouvertes avec de la chaux ; mais, dans l'ensemble, il est très bien conservé. L'intérieur offre une surface de 7000 mètres carrés. On traverse d'abord deux grands portiques, puis on pénètre sous une énorme voûte haute de 56 mètres et large de 32. Vers 1850, des travaux de restauration, exécutés dans la mosquée, ont permis de copier à l'aquarelle quelques-unes des mosaïques à figures appartenant à l'époque de Justinien et au IXe siècle. Malgré la raideur et la sécheresse du dessin, ces mosaïques éclatantes devaient encore ajouter à la grandeur de l'impression d'ensemble (fig. 149). Même aujourd'hui, on est ébloui par les murs revêtus de plaques de marbre, par les colonnes multicolores qui supportent les galeries, par le scintillement des cubes de mosaïque en verre doré. Le luxe de l'art byzantin consiste dans l'éclat, dans la profusion des couleurs et des dorures. C'est un luxe vraiment asiatique, qui cherchait



FIG. 148. — VUE DE SAINTE-SOPHIE A CONSTANTINOPLE.

ses modèles dans la Perse des Sassanides et s'inspirait des tapis orientaux bien plus que des œuvres sévères de l'art gréco-romain. Dans l'ornementation sculptée, celle des chapiteaux et des frises, la figure humaine fait absolument défaut ; tout est purement décoratif et stylisé.

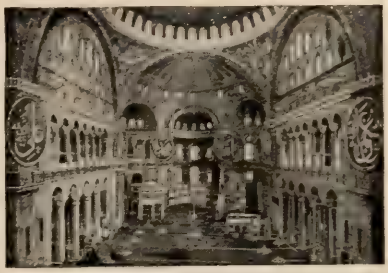


FIG. 149. — INTÉRIEUR DE SAINTE-SOPHIE A CONSTANTINOPLE.

L'art chrétien subit, à Byzance, une crise redoutable, par suite de l'hérésie ascétique des briseurs d'images, dits *iconoclastes*, qui s'emparèrent pendant quelque temps du pouvoir. Le VIIIe siècle et une partie du IXe virent détruire par ces fanatiques une foule d'œuvres d'art, tant à Constantinople que dans les provinces de l'Empire. Les sculpteurs et les mosaïstes byzantins durent s'expatrier, et quelques-uns vinrent travailler à Aix-la-Chapelle, à la cour de Charlemagne. La fin de cette hérésie, vers 850, fut le signal d'une renaissance artistique qui remplit tout le Xe siècle et une partie du XIe, époque de prospérité et de gloire militaire pour l'Empire byzantin.



FIG. 150. — LA VIERGE ET L'ENFANT. IVOIRE BYZANTIN DES ENVIRONS DE L'AN 1000. *(Musée d'Utrecht.)* (SCHLUMBERGER, *Épopée byzantine à la fin du Xe siècle.*)

Ce fut aussi, dans une certaine mesure, une époque de renaissance intellectuelle, puisque nos meilleurs manuscrits des auteurs grecs datent de ce temps-là ; il y eut même alors une tentative de réaction contre le despotisme théocratique ; mais ce mouvement des esprits, étouffé par l'obscurantisme d'Alexis Comnène, n'eut malheureusement pas de lendemain.

La statuaire était toujours peu pratiquée, à cause des préjugés religieux contre les idoles ; mais nous avons conservé des mosaïques, des bas-reliefs byzantins en ivoire et en métal, des émaux, des peintures sur parchemin, des œuvres d'orfèvrerie et de ciselure, qui sont exécutés avec une grande habileté technique et dans un style qui ne manque pas de grandeur (fig. 150, 151). Un des chefs-d'œuvre



FIG. 151. — BAPTÊME DE J.-C. MINIATURE BYZANTINE DU XIe SIÈCLE. (Mont Athos) SCHLUMBERGER, *Épopée byzantine à la fin du Xe siècle* Hachette et Cie, éditeurs.)

de cet art est un bas-relief d'argent du Louvre, ayant appartenu à la basilique de Saint-Denis : un ange montre à Marie-Madeleine et à Marie, sœur de Jacques, que le tombeau du Seigneur est vide (fig. 152). On peut en rapprocher un bel ivoire du Cabinet des Médailles, qui représente un empereur byzantin et une impératrice du Xe siècle couronnés par le Christ (fig. 153). Mais, pour comprendre la majesté un peu théâtrale de cet art sans sourire, sa gravité maussade et la pauvreté de ses ressources expressives, il faut étudier surtout les grandes compositions des mosaïstes du XIe siècle, notamment la décoration de l'église de Daphni, à mi-chemin entre Athènes et Eleusis. L'art byzantin possède au plus haut degré le sentiment du style monumental ; mais il manque de vie et, dès l'époque de Justinien, tend à créer des types et des formules immuables. Ces caractères fâcheux se constatent plus nettement encore lors de la nouvelle floraison de l'art sous les Paléologues (XIVe siècle), époque à laquelle appartiennent pourtant les belles mosaïques de Kahrié-Djami, à Constantinople. On a donc tort de parler de la décadence profonde de l'art byzantin après le XIe siècle ; même après la chute de Constantinople (1453), au début du XVIe siècle, les peintures des couvents du mont Athos, attribuées au moine Panselinos, le " Raphaël de l'Athos ", marquent un développement nouveau de la même école, avec son mélange de nobles qualités et de vices incurables. A la fin du XVIe siècle, les vices prennent le dessus ; l'art byzan-



FIG. 152. — LES SAINTES FEMMES AU TOMBEAU. BAS-RELIEF BYZANTIN EN ARGENT DORÉ. (Musée du Louvre) SCHLUMBERGER, *Épopée byzantine ; Nicéphore Phocas.* Firmin-Didot, éditeur.)

tin, figé en de rigoureuses formules, devenu une industrie à recettes fixes, s'endort dans un sommeil dont il n'est pas réveillé encore, bien qu'il n'ait cessé de dominer dans tous les pays où a triomphé le schisme grec.



FIG. 153. — JÉSUS-CHRIST DEBOUT ENTRE L'EMPEREUR ROMAIN IV ET L'IMPÉRATRICE EUDOXIE.
IVOIRE BYZANTIN DU CABINET DES MÉDAILLES.
(SCHLUMBERGER. *Nicéphore Phocas.* Firmin-Didot, éditeur.)

Lorsque les Arabes, au VIIe siècle, envahirent la Syrie et l'Égypte, ils y trouvèrent les bonnes traditions de l'architecture byzantine, survivant à côté d'une peinture et d'une sculpture dégénérées (l'art *copte* [1]). Ils s'en inspirèrent, les modifièrent à leur gré et créèrent ainsi un art original, dont les mosquées du Caire (fig. 154) et celles de l'Espagne (Cordoue) nous donnent une idée avantageuse. La mosquée d'Amrou au Caire est de 643 ; l'Alhambra ou " château rouge " de Grenade, merveille de l'architecture mauresque, date de 1300 environ. L'art arabe, fidèle aux prescriptions du Coran, s'interdit en général, sinon d'une manière absolue, la représentation de la figure humaine ; mais cela même l'a obligé de varier à l'infini la décoration végétale et géométrique. De là ces admirables *arabesques*, dont le nom est resté à des ornements compliqués, où les ouvriers arabes de nos jours excellent encore. Une autre originalité de l'architecture arabe sont les voûtes à stalactites, agrégations de prismes de plâtre d'un effet très pittoresque ; l'origine doit probablement en être cherchée dans le travail des petits sanctuaires en bois (fig. 154 *a*).



FIG. 154. — LE CAIRE, MOSQUÉE DU SULTAN KAIT BEY.
(Cliché Bonfils)

L'art persan, qui avait contribué à la formation de l'art byzantin, en ressentit

1. Les Coptes sont les chrétiens indigènes de l'Égypte, restés distincts des envahisseurs musulmans.

à son tour l'influence et exerça la sienne sur l'art arabe, l'art turc et l'art hindou. D'autre part, le Nord de l'Europe, en particulier la Russie, convertie au christianisme par les Byzantins vers l'an 1000, reçut et garda les traditions du byzantinisme. Les grandes églises de Kiew, de Moscou, de Saint-Pétersbourg dérivent directement de Sainte-Sophie. L'Italie méridionale, longtemps aux mains des Byzantins, conserva si bien leur empreinte qu'elle ne prit aucune part à l'œuvre de la Renaissance italienne. Même l'Occident de l'Europe n'échappa pas à cette influence, car Byzance, avec sa richesse, son commerce étendu, ses monuments étincelants d'or et de verreries, fut l'objet de l'admiration et de l'envie des Occidentaux jusqu'aux premières lueurs de la Renaissance en Italie. Saint-Marc, à Venise (fig. 155), est une église byzantine, construite vers l'an 1100 sur le modèle de l'église des Saints-Apôtres à Constantinople [1], dont s'est également inspiré l'architecte de la cathédrale de Saint-Front, à Périgueux. Les ivoires, les émaux, les broderies des Byzantins se répandirent dans tous les pays de l'Europe et y furent imités. Ce qui doit étonner, ce n'est pas que l'art de l'Europe au Moyen Age offre des analogies avec celui de Byzance, mais qu'il ait réussi, dans une large mesure, à se préserver de son influence. Il faut s'en étonner, mais aussi s'en réjouir. Car cette influence était néfaste, comme un souffle de mort ; l'éclat extérieur et la pompe des œuvres byzantines en

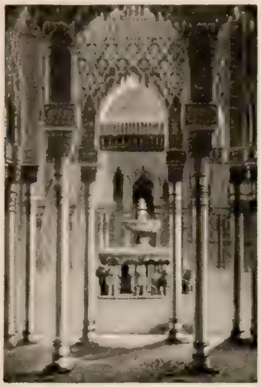


FIG. 154 *a*. — COUR DES LIONS A L'ALHAMBRA, PRÈS DE GRENADE.



FIG. 155. — ÉGLISE DE SAINT-MARC A VENISE. *(Cliché Alinari, à Florence.)*

1. Cette église n'existe plus.

dissimulent mal le vide, l'absence de pensée et d'inspiration. D'après la légende rapportée par Vasari, ce sont des artistes byzantins qui, au XIIIe siècle, auraient introduit à Florence les éléments du dessin. En vérité, il y eut toujours en Italie des artistes byzantins et des œuvres byzantines ; il y en eut même beaucoup trop ; mais le grand mérite de Duccio et surtout de Giotto fut de rompre énergiquement avec cette tradition moribonde, pour chercher, dans l'observation de la vie, une formule nouvelle de l'art.

BIBLIOGRAPHIE. — H. Cabrol, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne*, P., 1903 et suiv. ; X. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst*, t. I, Fribourg, 1896 ; A. Michel (et autres), *Histoire de l'art*, t. I, P., 1905 ; A. Pératé, *L'Archéologie chrétienne*, P., 1894 ; M. Laurent, *L'Art chrétien primitif*, 2 vol., Brux., 1911 ; H. Marucchi, *Eléments d'Archéologie chrétienne*, 3 vol., R., 1899-1905 ; J. Wilpert, *Die Malereien der Katakomben*, Fribourg, 1903 (267 pl.) ; L. Bréhier, *La Querelle des Images*, P., 1904 ; *L'Art chrétien*, P., 1917 ; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, t. I, Milan, 1901 ; Jos. Strzygowski, *Orient oder Rom*, Lp., 1901 ; *Byzantinische Denkmäler*, t. III, Lp., 1903 ; *Kleinasien* (Asie Mineure chrétienne), Lp., 1903 (cf. Ch. Diehl, *Journ. des Sav.*, 1904, p. 239) ; E. Dobbert, *Zur Geschichte der altchristl. und frühbyzant. Kunst* (*Repertorium*, 1898, p. 1, 95) ; H. Holtzinger, *Die altchristl. und byzantinische Baukunst*, 2e éd., Stuttgart, 1899 ; A. Choisy, *Histoire de l'Architecture*, t. II, P., 1899 ; L. Lindenschmit, *Handbuch der deutschen Altertumskunde*, Braunswick, 1880-1889 (art barbare de l'Occident) ; J. Hampel, *Alterth. des Mittelalters in Ungarn*, 3 vol., Brunswick, 1905 ; C. Barrière-Flavy, *Les Arts industriels de la Gaule du Ve au VIIe siècle*, 3 vol., Toulouse, 1901 ; Cl. Boulanger, *Le mobilier funéraire gallo-romain et franc*, P., 1905 ; A. Marignan, *Un Historien de l'Art français, Louis Courajod* ; *Les temps francs*, P., 1889 (cf. *Repertorium*, 1902, p. 101) ; L. Bréhier, *Les colonies d'Orientaux en Occident au commencement du Moyen Age* (*Byzantinische Zeistchrift*, 1903, p. 1).

M. de Vogüé et Duthoit, *L'Architecture en Syrie*, 3 vol., P., 1866-1877 ; H. C. Butler, *Expedition to Syria, Architecture*, New-York, 1903 (600 gravures) ; O. Dalton, *Catalogue of early Christian antiquities in the British Museum*, L., 1901 ; Ph. Lauer, *Le trésor du Sancta sanctorum* (*Monum. Piot*, t. XV) ; H. Graeven, *Frühchristl. und mittelalterliche Elfenbeinwerke*, R., 1898 et suiv. ; A.-M. Cust, *The Ivory Workers of the middle ages*, L., 1903 ; A. Haseloff, *Codex Purpureus Rossanensis*, Lp., 1899 ; H. Omont, *Peintures d'un Manuscrit grec de l'Evangile* (*Mon. Piot*, t. VII, p. 175) ; Herm. Vopel, *Die altchristl. Goldgläser*, Fribourg, 1899 ; Jul. Kurth, *Die Wandmosaiken von Ravenna*, Lp., 1902 (cf. *Repertorium*, 1903, p. 339) ; Ch. Diehl, *Ravenne*, P., 1903 ; P. Leitschuh, *Geschichte der Karolingischen Malerei*, B., 1894 ; G. Swarzenski, *Karoling. Malerei und Plastik* (*Jahrbücher* des Musées de Berlin, 1902) ; K. Künstle, *Die Kunst des Klosters Reichenau*, Fribourg, 1906 ; E. Babelon, *Histoire de la Gravure sur gemmes en France*, P., 1902 ; J. Labarte, *Recherches sur la Peinture en émail*, P., 1856.

Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, P., 1910 ; O.-M. Dalton, *Byzantine Art and Archaeology*, Oxf., 1911 ; J.-P. Richter, *Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte*, V., 1896 ; D. Ainalow, *Origines hellénistiques de l'Art byzantin* (en russe), St-Pétersbourg, 1900 (cf. *Repertorium*, 1902, p. 35) ; Ch. Diehl, *Justinien et la Civilisation byzantine au VIe siècle*, P., 1901 ; *Etudes byzantines*, P., 1905 ; G. Millet, *L'Ecole grecque dans l'Archit. byzantine*, P., 1917 ; *L'Iconographie de l'Evangile*, P., 1916 ; Ch. Diehl, *L'Art byzantin dans l'Italie méridionale*, P., 1896 (cf. *Repertorium*, 1896, p. 49) ; E. Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale*, t. I, P., 1903 ; Ch. Diehl, Le Tourneau, H. Saladin, *Monuments chrétiens de Salonique*, P., 1918 ; J. Ebersolt et J. Thiers, *Les Eglises de Constantinople*, P., 1917 ; R.-W. Schultz et S.-H. Barnsley, *The Monastery of St Luke of Stiris in Phocis*, L., 1901 ; G. Millet, *Le Monastère de Daphni*, P., 1899 ; A. Ballu, *Le Monastère byzantin de Tébessa*, P., 1898 ; L. de Beylié, *L'Habitation byzantine*, P., 1902.

J. Tikkanen, *Die Byzantinischen Psalterillustrationen*, Helsingfors, 1895 ; Ch. Diehl, *Mosaïques byzantines du Monastère de Saint-Luc* (*Gazette*, 1897, I, p. 37 ; cf. *Monum. Piot*, t. IV, p. 231) ; E. Bertaux, *Les Mosaïques de Daphni* (*Gazette*, 1901, I, p. 39) ; C. Bayet, *Recherches pour servir à l'Histoire de la Sculpture chrétienne en Orient*, P., 1879.

E. Saladin et G. Migeon, *Manuel d'art musulman*, 2 vol., P., 1907 ; R. Koechlin, *L'Art musulman* (*Revue de l'Art*, 1903, I, p. 409) ; J. Karabacek, *Das angebliche Bilderverbot des Islam*, V., 1876 ; A. Gayet, *L'Art copte*, P., 1901 ; *La Sculpture copte* (*Gazette*, 1892, I, p. 442) ; A. Riegl, *Koptische Kunst* (*Byzantinische Zeitschrift*, 1893, p. 114) ; G. Le Bon, *La Civilisation des Arabes*, P., 1893 ; A. Gayet, *L'Art arabe*, P., 1893 (cf. *Repertorium*, 1896, p. 358) ; Herz-Bey, *Le Musée*

national du Caire (*Gazette*, 1902, I, p. 45); G. Migeon, *Les Cuivres arabes* (*ibid.*, 1899, II, p. 462); Owen Jones, *The Alhambra*, 2 vol., L., 1842; C. Nizet, *La Mosquée de Cordoue*, P., 1905; A. Gayet, *L'Art persan*, P., 1895; Fr. Sarre, *Denkmäler persischer Baukunst*, B. 1901 (époque islamique); H. Wallis, *La Céramique persane au XIIIe siècle* (*Gazette*, 1892, p. II, 69); C. Blochet, *Les Miniatures des manuscrits musulmans* (*Gazette*, 1897, I, p. 281; cf. *Burlington Magazine*, 1903, II, p. 276); du même, *Peinture en Perse* (*Rev. archéol.*, 1905, II, p. 121); Cl. Anet, *Persian miniatures* (*Burl. Mag.*, oct. nov. 1912); A. van de Put, *Hispano-moresque ware of the XVth century*, L., 1904 (cf. *Gazette*, 1905, I, p. 351); Jul. Lessing, *Orientalische Teppiche*, B., 1891; A. Riegl, *Altorientalische Teppiche*, 1891 (cf. *Gazette*, 1895, I, p. 168; 1896, I, p. 271); W. Bode, *Westasiatische Knüpfteppiche* (*Jahrbücher* des Musées de Berlin, t. XIII, 1892, p. 26); S. Humphries, *Oriental carpets*, L., 1909; G. Le Bon, *Les Civilisations de l'Inde*, P., 1887; *Les Monuments de l'Inde*, P., 1893; M. Maindron, *L'Art indien*, P., s. d.; *Arts décoratifs de l'Inde* (*Gazette*, 1898, II, p. 511); J.-F. Fergusson, *History of Indian architecture*, L., 1876; E.-B. Havell, *Indian sculpture and painting*, L., 1908 (voir plus haut, p. 30).

Le meilleur exposé général de l'art des pays d'Orient non christianisés et de l'art arabe (Inde, Égypte, Espagne) est celui de K. Wœrmann, *Geschichte der Kunst*, t. I, Lp., 1900, p. 479-606.

DOUZIÈME LEÇON

L'ARCHITECTURE ROMANE ET L'ARCHITECTURE GOTHIQUE

C'EST en 1825 seulement qu'Arcisse de Caumont, mort en 1873, a désigné sous le nom de *roman* l'art qui domina dans l'Occident de l'Europe après Charlemagne. Ce terme est fort bien choisi. Il rappelle, d'une part, les affinités de cet art avec l'art romain, et, de l'autre, sa situation intermédiaire entre un style d'origine étrangère et un style national. Langue romane et art roman sont des phénomènes parallèles et contemporains, bien que l'élément romain, fortifié par le christianisme, soit bien plus sensible dans celle-là que dans celui-ci.

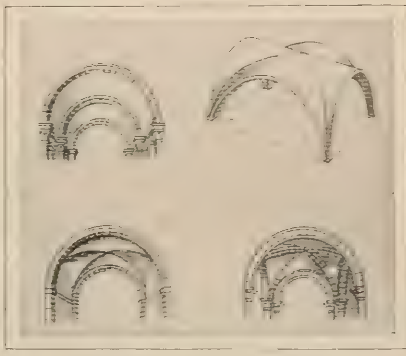


FIG. 156. — TYPES DE VOÛTES.
1 (A G.). VOÛTE EN BERCEAU. 2 (A DR.). EXTRADOS D'UNE VOÛTE D'ARÊTE. 3 (A G. EN BAS). INTRADOS D'UNE VOÛTE D'ARÊTE ROMAINE. 4. INTRADOS D'UNE VOÛTE D'ARÊTE A NERVURES.
(REUSENS. *Archéologie chrétienne*)

En revanche, l'expression d'art *gothique* est inexacte, car l'art qui succède à l'art roman n'a été ni créé ni propagé par les Goths. On dit qu'elle fut employée d'abord par Raphaël, dans un rapport qu'il adressa à Léon X sur les travaux projetés à Rome ; *gothique* était alors synonyme de *barbare*, par opposition à *romain*. Aujourd'hui encore, un homme rude et inculte est quelquefois qualifié d'ostrogoth. L'emploi de l'épithète *gothique* a été popularisé par l'historien de l'art italien, Vasari (1574) et s'est maintenu jusqu'à nos jours. On a proposé de donner à l'art gothique le nom d'*art français* ; mais cette expression prête à l'équivoque, si l'on n'ajoute pas : *du dernier tiers du Moyen Age*, ce qui la rend longue et incommode. Mieux vaut s'en tenir à celle que l'usage a consacrée.

Quand on considère une église romane et une église gothique, on reconnaît sans peine les différences essentielles entre les deux styles. La première est encore un peu lourde et près de terre, malgré les tours qui l'exhaussent et la dominent ; la seconde donne surtout l'impression

de la légèreté et de la hauteur. Dans la première, les pleins l'emportent sur les vides ; c'est le contraire dans la seconde, qui est toute en fenêtres, en roses, en clochetons, en dentelle lapidaire. La décoration de la première est conventionnelle, fantastique ou géométrique ; celle de la seconde s'inspire directement de la nature. Dans la première règnent la plate-bande et le cintre ; la seconde frappe tout d'abord par ses lignes verticales et par ses arcs en forme de fer de lance. Enfin l'aspect de l'église romane suggère l'idée d'une majesté calme et consciente de sa force ; l'église gothique est comme un emportement de l'âme vers le ciel.



FIG. 157. — ÉGLISE ROMANE D'ANGOULÊME.
(Cliché des Monuments historiques.)

Les Celtes n'élevaient pas d'édifices en pierre, non plus que les Germains et les Scandinaves ; mais ils avaient un art décoratif, tout à fait distinct du style gréco-romain, qui s'affirme surtout dans leurs objets de parure. Cet art ne fut pas étouffé par la domination ou par l'influence romaine ; il se réveilla avec intensité au IVe siècle, lorsque le monde barbare reprit l'offensive contre Rome. C'est là un élément dont il faut tenir grand compte quand on étudie l'art du haut Moyen Age ; on peut le qualifier de *septentrional*, sans oublier que les peuples barbares, par les steppes de la Russie actuelle, étaient en communication avec l'Asie centrale et la Perse, ce qui explique, dans le style septentrional, la présence d'éléments orientaux. Un second élément, dont l'importance semble encore mal définie, est gréco-syrien. Marseille était une ville grecque ; d'anciennes relations, qui ne furent jamais interrompues, reliaient le Midi de la Gaule à la côte asiatique. Dès le Ve siècle, la partie occidentale de



FIG. 158. — DOME DE BAMBERG EN BAVIÈRE.
(LÜBKE, *Architektur*, t. I, Seemann, éditeur.)

l'Asie, où s'élaborait, comme nous l'avons vu, le style byzantin, exerçait aussi son influence sur la Gaule, que fréquentaient les marchands et les ouvriers syriens.

L'Italie elle-même, à partir du IVe siècle, reçut de plus en plus l'empreinte byzantine, car Constantinople, à peine fondée, joua le rôle qui était échu jadis à Alexandrie. A l'abri des invasions qui dévastèrent Rome et l'Italie, elle devint le centre de la civilisation et de l'art ; Ravenne, résidence impériale et royale au Ve et au VIe siècle, était une ville byzantine. Ainsi, les influences exercées par l'Italie sur la Gaule, pendant les premiers siècles du Moyen Age, furent plutôt byzantines qu'italiennes.



FIG. 159. — BAPTISTÈRE, DÔME ET TOUR PENCHÉE DE PISE.

Ce mélange d'éléments septentrionaux, asiatiques, syriens et byzantins se fait sentir, sans qu'il soit aisé de le démêler, dans l'évolution qui donna naissance à l'art roman, puis à l'art gothique. Il faut remarquer que, jusqu'au XIe siècle, la part de l'élément septentrional s'accroît sans cesse par l'afflux de nouveaux envahisseurs, Saxons et Normands ; à partir du XIe siècle, les éléments syriens et byzantins se fortifient à leur tour, par suite des croisades qui mettent les Occidentaux non plus en relations, mais en contact permanent avec les Byzantins, les Syriens et les Arabes. La tradition gréco-romaine s'efface de plus en plus, au point de devenir presque insensible dans l'architecture gothique. En somme, le principe de l'art architectural du Moyen Age est moins le développement que l'élimination progressive des éléments gréco-romains, sous la double action de l'art asiatique et byzantin, d'une part, du tempérament barbare, de l'autre. Dans cette voie, l'architecture romane marque le premier pas et l'architecture gothique le second. Tout cela se fit

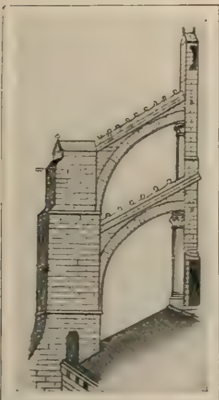


FIG. 160. — ARCS-BOUTANTS ET CONTREFORT DE SAINTE-GUDULE A BRUXELLES. (REUSENS, *Archéologie chrétienne*.)



Fig. 161. — Façade de Notre-Dame de Paris. (Cliché Neurdein.)

graduellement, par des transitions que l'on a pu mettre en évidence ; c'est pourquoi, sans nier les influences étrangères, il est possible de retracer l'évolution de l'architecture comme si elle avait été spontanée. La tendance imprimée par les éléments adventices n'empêche pas le fait de l'évolution, mais en explique le cours. Indiquons brièvement les phases principales de cette transformation.

L'église romane, comme l'église gothique, dérive, en dernière analyse, de la basilique romaine du IVe siècle. Seulement, cette basilique, cette salle des fidèles, il fallait la couvrir, et le jour vint où l'on ne voulut plus de toits en charpente, trop exposés à l'incendie, ni de toits en grandes pierres horizontales, d'un transport et d'un maniement trop difficiles. On eut alors recours à la voûte, qui permettait l'emploi de petites pierres assemblées. Le profil d'une voûte peut être demi-circulaire ; il peut aussi dessiner un arc brisé, c'est-à-dire un angle formé de deux arcs qui se coupent. De même, le linteau qui surmonte une porte ou une fenêtre peut être remplacé par un cintre ou par un arc brisé. Le cintre est le principe générateur de l'architecture romane ; l'arc brisé est celui de l'architecture gothique. Mais ce n'est pas seulement la forme de la voûte qui importe ; c'est aussi le mode de construction (fig. 156). Il y a deux types de voûte : la *voûte en berceau*, demi-cylindre creux, avec ou sans arcs doubleaux ; la *voûte d'arête*, dont l'extérieur ou extrados présente quatre arêtes et qui est formée par l'intersection à angle droit de deux voûtes en berceau. Une variété essentielle de la voûte d'arête, telle que la connaissaient les Romains, est la *voûte d'arête à nervures*, dont les arêtes forment des cintres bâtis. Alors que la voûte d'arête



Fig. 162. — Chevet de Notre-Dame de Paris.

romaine est une calotte homogène, qui doit sa solidité à celle de ses points d'appui, la voûte d'arête à nervures doit la sienne à son ossature d'arceaux qui la maintient comme en équilibre.



Fig. 163. — Cathédrale de Chartres.
(Cliché des Monuments historiques.)

La voûte d'arête à nervures saillantes a été d'abord employée en Italie, après le VIIIe siècle, par les architectes lombards, dont l'art se constitua sous l'influence de Byzance, mais ne fut pas une simple copie de l'art byzantin.

La basilique romaine, lieu de réunion clos et couvert, était devenue l'église chrétienne. Le même modèle servit en Occident pendant quatre siècles. Au lendemain de la mort de Charlemagne, les guerres civiles, l'anarchie intérieure et les invasions normandes firent reculer la civilisation ; il sembla qu'une nuit profonde fût descendue sur l'Occident de l'Europe. Dès qu'elle se fut un peu dissipée, il se produisit un vif mouvement d'activité que le chroniqueur Raoul Glaber, mort en 1050, a signalé dans un passage célèbre : " On eût dit que le monde, secouant ses vieux haillons, voulait partout revêtir la robe blanche des églises ". Raoul Glaber dit aussi que, quelque temps après l'an 1000, " tous les édifices religieux, cathédrales, moustiers des saints, chapelles des villages, furent convertis par les fidèles en quelque chose de mieux ". Ce *quelque chose de mieux*, c'est sans doute la construction voûtée en pierre, c'est l'architecture romane.



Fig. 164. — Cathédrale de Reims.
(Cliché Courleux.)

Un des plus savants historiens de l'architecture, M. Choisy, attribue l'introduction de la voûte dans les églises d'Occident à des influences byzantines et syriennes ; l'extension du commerce de Venise avec Byzance, d'une part, et l'Occident de l'autre, la fréquence des pèlerinages d'Occidentaux en Palestine, enfin les relations de l'Asie avec



FIG. 165. — CATHÉDRALE D'AMIENS.
(Cliché Neurdein.)

les ports du Rhône et de la Loire, peuvent être alléguées en faveur de cette hypothèse. Mais il est possible que la vue des arcades romaines encore debout ait contribué ou même suffi à donner aux architectes d'Occident l'idée de substituer le cintre à la plate-bande dans les édifices religieux.

L'église romane diffère de la basilique par plusieurs caractères. Elle est construite en forme de croix latine, c'est-à-dire que la longue nef est coupée, aux deux tiers de sa longueur, par un transept perpendiculaire ; sa toiture est voûtée ; ses fenêtres sont généralement cintrées ; enfin elle est pourvue d'une ou de plusieurs tours qui font corps avec elle. Ces modifications, et d'autres encore, au plan primitif, n'ont pas été introduites en un jour ; on peut en suivre l'évolution jusqu'au milieu du XIIe siècle et encore au delà. Mais la conception générale resta la même : une nef centrale terminée par une abside, éclairée latéralement, et des bas-côtés, généralement au nombre de deux. Pour supporter le poids de la voûte, les architectes romans durent fortifier les murs et les piliers. Les murs épais et solides ne comportent que peu d'ouvertures ; l'éclairage des églises romanes est, par suite, toujours insuffisant. Les mêmes exigences de solidité portèrent à augmenter la largeur et à diminuer la hauteur des édifices ; de là, un caractère de lourdeur inséparable de ce genre de construction.

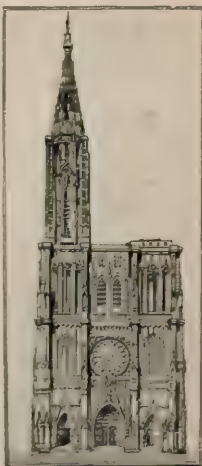


FIG. 166.
CATHÉDRALE (*Munster*) DE STRASBOURG.

En France, les plus anciennes et les plus belles églises romanes sont au sud de la Loire (fig. 157). Ce style architectural fut surtout propagé par les moines de Cluny, dont l'immense église abbatiale, détruite sous le premier Empire, a été imitée un peu partout, même en Terre Sainte. Il se forma de nombreuses écoles locales, en Bourgogne, en Auvergne, en Périgord, etc. Celle de la vallée du Rhin, influencée par l'architecture lombarde, est peut-être la plus récente ;

mais les grandes églises qu'elle a élevées à Spire, à Mayence, à Worms, à Bamberg (fig. 158), comptent parmi les chefs-d'œuvre de l'architecture religieuse. A Paris, on peut citer comme exemple, malgré les nombreux remaniements qu'elle a subis, l'église Saint-Germain-des-Prés. En Angleterre, le style roman, qualifié de *normand* par opposition au style *saxon*, est plus lourd et plus massif que dans son pays d'origine, la Normandie. En Italie, le monument capital de l'art roman est le dôme de Pise, construit de 1063 à 1118 (fig. 159).



FIG. 167. — CATHÉDRALE DE COLOGNE.

Jusqu'à présent, nous n'avons pas parlé d'*ogives*. Une erreur, datant du XIX[e] siècle, a donné ce nom aux arcs brisés ; en réalité, une ogive (*augiva*) est la nervure saillante qui soutient une voûte, pour en augmenter (*augere*) la résistance. Aussi peut-on parler de voûtes d'ogives et appeler *ogivale* l'architecture gothique, mais sans oublier que ce caractère n'est pas suffisant ; l'architecture gothique comporte, outre la voûte nervée, l'emploi de l'arc-boutant et une décoration empruntée à la nature, aux plantes et aux fruits de la région.



FIG. 168.
SAINTE-CHAPELLE DE PARIS.
(Cliché Lévy et fils.)

L'arc-boutant est une conséquence de l'arc brisé (fig. 160). En effet, lorsque les églises gagnèrent en hauteur, les murs, d'ailleurs percés de larges fenêtres, ne purent suffire à supporter la poussée des voûtes ; il fallut les soutenir du dehors. A cet effet, on disposa à l'extérieur des arcs de pierre, appuyés à leur naissance sur de grosses piles en maçonnerie dites *contreforts*. Ces arcs, dits *arcs-boutants*, sont destinés à transporter en dehors de l'édifice la poussée latérale des hautes voûtes intérieures. Il n'y a rien d'analogue dans aucun autre système de construction.

Alors donc que le temple païen et l'église romane ont en eux-mêmes le principe de leur solidité, l'église gothique doit la sienne à des



FIG. 169. — CATHÉDRALE DE CANTERBURY.

étais placés au dehors ; elle ressemble à un animal dont l'ossature serait, en partie du moins, extérieure à son corps. Ces contreforts et ces arcs-boutants, bien que disposés et décorés avec beaucoup d'art, suggèrent naturellement l'idée de béquilles. Un édifice, pas plus qu'un individu, ne répond à l'idéal de la santé quand il est pourvu de ces soutiens. Aussi l'art gothique, bien qu'il ait produit des chefs-d'œuvre, porte-t-il en lui un germe inquiétant de caducité ; d'ailleurs, sur des centaines d'édifices gothiques que nous connaissons, il n'en est guère qui aient été achevés, et beaucoup étaient déjà ruinés en partie quand on travaillait à les finir.

Il est presque certain que les premiers monuments gothiques se sont élevés dans l'Ile-de-France et en Picardie. Le Midi, où la lumière est plus abondante, où la tradition romaine était plus vivace, s'est mieux accommodé de la basilique romane ; le Nord chercha de bonne heure un modèle d'église comportant des ouvertures plus larges et plus nombreuses. Le souvenir d'anciennes constructions en charpente contribua peut-être, comme l'a soutenu Courajod, à cette évolution de l'art de bâtir.

Mais de ce que l'art gothique fleurit d'abord entre la Seine et la Somme, il ne résulte pas que la croisée d'ogives ait été imaginée dans cette région.

En Allemagne, l'art gothique ne paraît pas avant 1209 (Magdebourg) ; il est absolument prouvé que l'art gothique français a précédé le gothique allemand de près d'un siècle. Dans l'Ile-de-France, à Morienval, on en a signalé un exemple de 1115. Ce dernier fait, établi en 1890 seulement, a fait autorité pendant dix ans. Mais, plus récemment, des ogives au moins



FIG. 170. — CATHÉDRALE DE PETERBOROUGH (FACE OUEST).

aussi anciennes ont été reconnues en Picardie et, chose imprévue, en Angleterre, où les voûtes d'ogives de la cathédrale de Durham appartiendraient au début du XIIe siècle. Ainsi, l'on a lieu de se demander aujourd'hui, non si le style gothique a fleuri d'abord dans l'Ile-de-France, ce qui est certain, mais si l'invention qui le caractérise s'est produite d'abord dans l'Ile-de-France, en Picardie, ou en Angleterre, où il faudrait y voir une idée apportée par les Normands.

A côté de l'opinion qui découvre l'origine de la croisée d'ogives dans l'Europe occidentale, une autre attribue cette invention aux Syriens ; la floraison de l'architecture gothique est précisément contemporaine des pèlerinages armés ou croisades, qui mirent la Syrie en relations intimes avec le nord-ouest de l'Europe. Quoi qu'il en soit, le nouveau style évolua avec une grande rapidité. Le chœur gothique de l'église abbatiale de Saint-Denis fut inauguré dès 1144. L'église de Noyon fut commencée en 1140, Notre-Dame de Paris en 1163, Bourges en 1172, Chartres en 1194, Reims en 1211, Amiens en 1215. La Sainte-Chapelle de Paris fut consacrée en 1248 (fig. 161-168). Du nord de la France, le type gothique — propagé surtout par les moines de Citeaux — passa en Alsace (Strasbourg, 1277), en Allemagne (Cologne, 1248), en Italie (Milan), en Espagne, en Portugal, en Suède, en Bohême, en Hongrie ; les croisés français l'introduisirent dans l'île de Chypre et en Syrie. En Angleterre, il prit un aspect tout particulier, caractérisé par une lourdeur relative et, plus tard, par une profusion déplaisante de lignes verticales, en particulier dans les fenêtrages (fig. 169, 170). Dès 1174, un architecte de Sens fut chargé de reconstruire la cathédrale incendiée de Canterbury ; la cathédrale de Salisbury fut bâtie de 1220 à 1258 ; de 1245 à 1269, s'éleva le chœur de l'abbaye de Westminster à Londres. Partout ailleurs, le type français l'emporta : Chartres et Bourges firent école en Espagne ; Noyon et Laon furent copiés à Lausanne, à Bamberg (les tours) ; Cologne est une combinaison d'Amiens et de Beauvais. Le pays où le style gothique s'acclimata le



FIG. 171. — HÔTEL DE VILLE D'ARRAS.

moins est l'Italie (cathédrale de Milan). D'ailleurs les églises romanes ne disparurent pas ; il y a une certaine continuité entre elles et les édifices de la Renaissance, tandis que l'art gothique intervient comme un brillant épisode, dont l'apogée est déjà voisine du déclin.

On a distingué trois périodes dans le style gothique, d'après la forme et la décoration des fenêtres : le gothique *à lancettes*, *rayonnant* et *flamboyant*. Mais ces désignations sont peu précises. Il suffit de savoir que le principe de l'architecture gothique la poussait à augmenter sans cesse la hauteur des voûtes, à agrandir les jours et les fenêtrages, à multiplier les clochetons et les pinacles. Les églises gothiques du XVe siècle sont à la fois maniérées et d'une gracilité inquiétante. L'art gothique n'a pas été étouffé par celui de la Renaissance : il a été victime du principe de fragilité qu'il portait en lui.



FIG. 172. — L'HÔTEL (AUJOURD'HUI MUSÉE) DE CLUNY, A PARIS.
(Cliché des Monuments historiques.)

Cet art n'a pas produit seulement des églises, bien que la cathédrale en soit la plus parfaite expression. Parmi les monuments de sa dernière période, on compte les admirables hôtels de ville des Flandres, qui, avec leur beffroi contenant les cloches de la commune, s'élevaient en face des églises, comme l'annonce d'un pouvoir nouveau qui grandissait, celui de la bourgeoisie laïque (fig. 171). Il y a aussi de magnifiques abbayes, celle notamment du Mont-Saint-Michel, et des maisons particulières d'un charmant aspect, comme l'Hôtel de Cluny, à Paris (fig. 172), la maison de Jacques Cœur, à Bourges (fig. 173), etc. Les châteaux forts ou donjons (du latin *dominium*) s'étaient multipliés, à partir du Xe siècle, dans le style roman ; les nécessités de la défense interdisaient d'y donner une place trop grande aux procédés d'une architecture qui faisait dominer les vides sur les pleins ; mais l'art gothique inspira la disposition intérieure, la décoration des portes, des fenêtres, des toitures ; il suffit de citer les châteaux de La Ferté-Milon

et de Pierrefonds, appartenant à la fin du XIVe siècle, dont Courajod louait avec raison " les masses imposantes, les nobles silhouettes, les aplombs d'une fierté et d'une franchise toutes doriennes ".

Si l'architecture, considérée comme un art, doit viser à s'affranchir le plus possible de la sujétion des matériaux, on peut dire que l'architecture des églises gothiques a réalisé cet idéal mieux que toute autre. Mais il y a plus. Ce système de construction, léger, aérien, à l'ossature mince et dégagée, a été comme le premier essai du style qui a commencé à se former au XIXe siècle, celui de l'architecture métallique. Avec l'emploi du métal et du ciment armé, les hardiesses des architectes gothiques pourraient facilement être égalées par les modernes, sans compromettre, comme le fit l'art gothique, la solidité des édifices. Dans la lutte qui se poursuit entre les deux éléments de la construction, le plein et le vide, tout porte à croire que le vide doit l'emporter, que les palais et les maisons de l'avenir, du moins dans nos climats, seront inondés d'air et de lumière, qu'ainsi la formule popularisée par l'architecture gothique est appelée à une nouvelle fortune, et qu'après la renaissance du style gréco-romain, qui a prévalu depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours, nous verrons se produire, avec d'autres matériaux, une renaissance plus durable encore du style gothique.

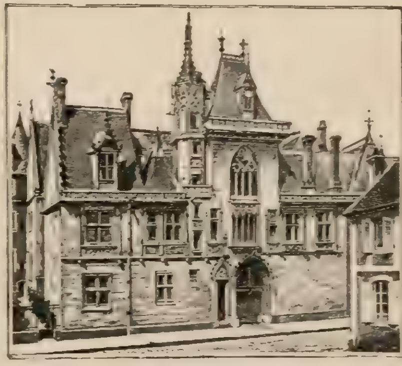


FIG. 173. — MAISON DE JACQUES CŒUR, A BOURGES.

BIBLIOGRAPHIE. — E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'Architecture française*, 10 vol., P., 1854-1869 ; *Dictionnaire du Mobilier français*, 4 vol., P., 1855-1873 ; *Architecture militaire*, P., 1854 ; *Entretiens sur l'Architecture*, 2 vol., P., 1858-1872 ; *Histoire d'une Forteresse*, P., 1874 ; *Histoire de l'Habitation*, P., 1875 ; J. Quicherat, *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, t. II, P., 1886 ; J. Brutails, *Pour comprendre les monuments de la France*, P., 1917.

A. Michel (et autres), *Histoire de l'Art*, t. I, P., 1905 ; R. de Lasteyrie, *L'Archit. religieuse en France à l'époque romane*, P., 1912 ; Mortet, *Textes relatifs à l'archit.*, XIe-XIIe siècles, P., 1912 ; W.-R. Lethaby, *Mediæval art*, L., 1912 ; Aug. Choisy, *Histoire de l'Architecture*, t. II, P., 1899 ; W. Lübke, *Geschichte der Architektur*, 6e éd., t. II, Lp., 1886 ; E. Schmitt, *Handbuch der Architektur*, t. IV, Stuttgart, 1902 (cf. *Repertorium*, 1902, p. 454) ; G. Dehio et G. von Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, 2 vol., Stuttgart, 1884-1901 ; L. Courajod, *Leçons professées à l'Ecole du Louvre*, t. I, P., 1899 (*Origines de l'Art roman et gothique*) ; C. Enlart, *Manuel d'Archéologie française*, t. I, II, P., 1902-3 [1] ; L. Bonnard, *Notions d'Archéologie monumentale*, P., 1902 ; J. Brutails, *Précis d'Archéologie du Moyen Age*, P., 1908 ; R. Rosières, *L'Evolution de l'Architecture en France*, P., 1894 ; A. von Cohausen, *Befestigungs-*

1. Cet ouvrage donne une bibliographie très abondante, classée par chapitres.

wesen der Vorzeit und des Mittelalters, Wiesbaden, 1898 ; O. Piper, *Burgenkunde*, M., 1895.

A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. III, Milan, 1903 (période romane et gothique) ; E. Bertaux, *L'Art dans l'Italie méridionale*, t. I, P., 1903 (Ve-XIIIe siècles) ; O. Mothes, *Die Baukunst des Mittelalters in Italien*, 2 vol., Iéna, 1884 ; Dartein, *L'Architecture lombarde*, P., 1882 ; Rivoira, *Le origini della architettura lombarda*, t. I, R., 1901 ; R. Cattaneo, *L'Architecture en Italie du VIe au XIe siècle*, trad. par Le Monnier, Venise, 1901 ; Rohault de Fleury, *Les Monuments de Pise au Moyen Age*, P., 1886 ; R. Adamy, *Die merovingische Ornamentik als Grundlage der romanischen* (*Deutsche Bauzeitung*, 1896, p. 80) ; L. Labande, *Études d'Histoire et d'Archéologie romanes* (*Provence et Languedoc*), P., 1902 ; A. de Rochemonteix, *Les Églises romanes de la Haute-Auvergne*, P., 1902 (cf. *Gazette*, 1902, II, p. 436) ; Abbé Pottier, *L'Abbaye de Saint-Pierre à Moissac* (*Album des Monuments du Midi de la France*, Toulouse, 1897, t. I, p. 48 : **chapiteaux romans**).

L. Gonse, *L'Art gothique*, P., s. d. ; G. Dehio, *Die Anfänge des gotischen Baustiles* (*Repertorium*, 1896, p. 169) ; Anthyme Saint-Paul, *La Désignation de l'Architecture gothique* (*Bulletin monumental*, 1893, p. 1) ; L. Leclère, *L'Origine de la voûte d'ogives* (*Revue de l'Université de Bruxelles*, 1901-1902, p. 765) ; R. de Lasteyrie, *Les Origines de l'Architecture gothique*, Caen, 1901 ; A. Pugin, *Gotische Ornamente* (France et Angleterre), B., 1896 ; L. de Fourcaud, *L'Art gothique* (*Gazette*, 1891, II, p. 89) ; Clara Perkins, *French Cathedrals and Chateaux*, 2 vol., Boston, 1903.

Eug. Lefèvre-Pontalis, *L'Architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons*, P., 1897 ; *L'Architecture gothique dans la Champagne méridionale*, P., 1904 ; C. Enlart, *Origines françaises de l'Architecture gothique en Italie*, P., 1895 (cf. *Revue archéol.*, 1893, II, p. 284) ; *Origines de l'Architecture gothique en Espagne et en Portugal* (*Bulletin du Comité*, 1894, p. 168) ; E. Bertaux, *Castel del Monte et les Architectes français de Frédéric II* (*Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1897, p. 432) ; Francis Bond, *Gothic Architecture in England*, L., 1905 (cf. Lasteyrie, *Journal des Savants*, 1908, p. 57) ; *The cathedrals of England*, 4e éd., L., 1912 ; *Westminster Abbey*, L., 1909 ; P. Biver, *Westminster*, P., 1913 ; C. Enlart, *L'Art gothique et la Renaissanee en Chypre*, 2 vol., P., 1899.

G. Durand, *Monographie de la cathédrale d'Amiens*, 2 vol., Amiens, 1901, 1903 ; J. Denais, *Monographie de la cathédrale d'Angers*, P., 1899 ; Abbé Bulteau, *Monographie de la cathédrale de Chartres*, 2e éd., Chartres, 1902 (cf. *Bull. monumental*, 1903, p. 581) ; R. Merlet, *La Cathédrale de Chartres*, P., 1908 ; P. Vitry et G. Brière, *Saint-Denis*, P., 1908 ; *Notre-Dame de Paris*, P., 1909 ; Eug. Lefèvre-Pontalis, *Histoire de la cathédrale de Noyon*, P., 1900 ; *Le Château de Coucy*, P., 1909 ; L. Bréhier, *La Cathédrale de Reims*, P., 1916 ; E. Male, *L'Art allemand et l'Art français du Moyen-Age*, P., 1917 ; E. Lambin, *L'Église de Saint-Leu d'Esserent* (*Gazette*, 1901, I, p 305) ; Bégule et Guigue, *La Cathédrale de Lyon*, Lyon, 1880 ; H. Stein, *Pierre de Montereau, architecte de Saint-Denis* (*Mém. de la Soc. des antiq.*, 1900, t. LXI, p. 79) ; *Le Palais de Justice et la Sainte-Chapelle*, P., 1912 ; G. Delahache, *La Cathédrale de Strasbourg*, P., 1910 ; P. Goût, *Le Mont Saint-Michel*, P. 1910 A. de Geymuller, *La Cathédrale de Milan* (*Gazette*, 1890, I, p. 152) ; C Romussi, *Le Dôme de Milan* Milan, 1911.

Sur les prétendues " terreurs de l'an 1000 ", voir l'article décisif de Dom Plaine, ***Revue de Questions historiques***, **1873, p. 145.**

TREIZIÈME LEÇON

LA SCULPTURE ROMANE ET LA SCULPTURE GOTHIQUE

Au Moyen Age, non seulement l'Église est riche et puissante, mais elle domine et dirige toutes les manifestations de l'activité humaine. Il n'y a d'art proprement dit que celui qu'elle encourage, dont elle a besoin pour construire et orner ses édifices, ciseler ses ivoires et ses reliquaires, peindre ses vitraux ou ses missels. Au premier rang de ces arts est l'architecture, qui n'a jamais tenu dans aucune société une place aussi grande. Aujourd'hui encore, il suffit d'entrer dans une église romane ou gothique pour recevoir l'impression de la force énorme qui s'y manifeste et qui, pendant dix siècles, a façonné les destinées de l'Europe.



FIG. 174. — ORNEMENTS ENTRELACÉS DU MANUSCPIT IRLANDAIS DIT « LIVRE DE DURROW ». (VIIe SIÈCLE.)
(Trinity College, à Dublin.)
(Cliché Lawrence, à Dublin.)

La peinture sur paroi, qui avait été par excellence l'art du christianisme à ses débuts, fut relativement délaissée, tant à l'époque romane qu'à l'époque gothique. Cela tient surtout à l'architecture des églises : les églises romanes étaient trop sombres ; les églises gothiques présentaient trop peu de surfaces planes à décorer. En revanche, ces dernières avaient de hautes fenêtres qu'il fallait fermer et embellir par des vitraux. L'art du vitrail est inséparable de l'art gothique ; c'est lors de l'apogée de cet art, au XIIIe siècle, que les peintres verriers ont prodigué leurs chefs-d'œuvre : à Saint-Denis, à Chartres, à Poitiers, à Sens. La coloration franche et un peu crue qui convenait aux vitraux exerça, au XVe siècle, une influence indéniable sur la peinture ; il fallut du temps pour que les yeux s'habituassent à des tons plus fondus et plus discrets.

A côté de la peinture des vitraux, celle des manuscrits ne cessa jamais d'être pratiquée. Mais c'est seulement depuis le milieu du XIIIe siècle qu'elle produisit des œuvres d'une réelle valeur. Jusque-là, ce sont des dessins coloriés dont les enlumineurs et calligraphes se transmettaient les modèles ; l'originalité paraît surtout dans les lettres



FIG. 175. — LETTRE ORNÉE ET ENTRELACS DU MANUSCRIT IRLANDAIS DIT "LIVRE DE KELLS".
(VIII[e] SIÈCLE.)
(Trinity College, à Dublin.)
(Cliché Lawrence, à Dublin.)

initiales et les bordures, parfois ornées avec une étonnante fantaisie (fig. 174, 175).

La décoration des églises romanes fut souvent due aux moines qui les construisaient ; celle des églises gothiques est essentiellement l'œuvre de sculpteurs, imagiers ou tailleurs de pierre *laïcs*, qui étaient groupés en corporations. A l'une et à l'autre époque, le mode de décoration le plus employé fut le bas-relief. Les sculpteurs romans ornaient les tympans des portes d'églises de grandes compositions religieuses ; ils sculptaient de même des *histoires*, des figures d'hommes et d'animaux sur les chapiteaux des colonnes et sur les frises. Les sculpteurs gothiques, en France plus qu'ailleurs, introduisirent les reliefs et la bosse dans toutes les parties des grandes églises, aux porches, sur les galeries, dans les stalles du chœur. On a compté que la cathédrale de Chartres ne renferme pas moins de 10000 figures, statues, bas-reliefs, personnages et animaux peints sur vitrail.

Bien que la transition entre la sculpture romane et la sculpture gothique n'ait pas été brusque et qu'il y ait bien des monuments où les caractères de l'une et de l'autre sont associés, on peut dire que, prises dans leur ensemble ou à leur apogée, l'une au XII[e], l'autre au XIII[e] siècle, elles présentent des contrastes tout à fait frappants.

La sculpture romane est le produit d'influences très diverses, qui varient d'intensité relative suivant les pays,



FIG. 176. — LE JUGEMENT DERNIER, SUR LE PORTAIL DE LA CATHÉDRALE D'AUTUN.
(Cliché Giraudon.)

influences de l'art romain persistant — surtout en Italie et dans le midi de la France — influences byzantines, arabes et persanes, transmises par le commerce et la guerre, influence de l'art des pays du Nord (Scandinavie, Irlande), où régnait le goût des formes compliquées et des ornements entrelacés dits *entrelacs* (fig. 174, 175). Une seule influence fait à peu près défaut dans cet art composite : celle de la nature étudiée directement.



FIG. 177. — JÉSUS, LES ÉVANGÉLISTES ET LES 24 VIEILLARDS DE L'APOCALYPSE. PORTAIL DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE MOISSAC. *(Cliché Giraudon.)*

Les sculpteurs romans avaient des yeux pour ne point la voir. Leur art est quelquefois majestueux, puissant, décoratif ; mais il est toujours abstrait, en marge de la réalité et conventionnel.

Un des exemples les plus caractéristiques qu'on en puisse citer est le tympan de la cathédrale d'Autun, représentant le Jugement Dernier (fig. 176). Cette vaste composition, datant de 1130 environ, ne manque pas de grandeur ; elle témoigne même d'un goût remarquable pour la vivacité des mouvements ; mais quel dessin ! quels corps d'une longueur invraisemblable ! quelles draperies raides et étriquées ! Il n'y a guère moins de barbarie dans le tympan de l'église de Moissac (Tarn-et-Garonne), postérieur d'une vingtaine d'années à celui d'Autun (fig. 177).



FIG. 178. — CHAPITEAU DIT " DES VENDANGES " CATHÉDRALE DE REIMS. *(Cliché Thuillot, à Reims.)*

Mais, là encore, à côté d'un dessin très défectueux, on constate une mobilité et une variété où s'affirme la vigueur de tendances indigènes que l'hiératisme byzantin n'a pas étouffées.

A cet art roman encore prisonnier des conventions, ignorant ou dédaignant la nature, l'art gothique épanoui du XIIIe siècle s'oppose comme une renaissance éclatante du

réalisme. Les grands sculpteurs qui ont orné de leurs ouvrages la cathédrale de Paris, celles d'Amiens, de Reims, de Chartres, étaient réalistes au sens le plus élevé du mot. Ils cherchaient dans la nature non seulement la connaissance des formes humaines et des draperies qui les recouvrent, mais celle des principes de la décoration. Sauf aux gargouilles des cathédrales et dans quelques sculptures secondaires, nous ne trouvons plus, au XIIIe siècle, ni ces figures d'animaux irréels, ni ces ornements compliqués comme des cauchemars qui surchargeaient les chapiteaux des églises romanes ; seule ou presque seule, la flore du pays, étudiée avec amour, fournit des éléments aux décorateurs. C'est là, dans cette charmante profusion de fleurs et de feuillages, que se déploie le plus librement le génie de l'art gothique. Une de ses œuvres les plus dignes d'admiration est le célèbre *Chapiteau des Vendanges*, sculpté vers 1250 à Notre-Dame de Reims (fig. 178). Depuis le Ier siècle de l'Empire romain (voir p. 90), l'art n'avait pas su imiter ainsi la nature ; il ne l'a jamais imitée depuis avec plus de grâce et de candeur.



Fig. 179. — Rencontre d'Abraham et de Melchisédech. Cathédrale de Reims. *(Cliché Giraudon.)*

La cathédrale gothique est une véritable encyclopédie du savoir humain. On y trouve des représentations empruntées aux Livres Saints et aux légendes pieuses ; des motifs du règne animal et du règne végétal ; des figurations des saisons, des travaux agricoles, des arts et des sciences, des métiers ; enfin des allégories morales, par exemple d'ingénieuses personnifications des vertus et des vices. Au XIIIe siècle, un savant dominicain, Vincent de Beauvais, fut chargé par saint Louis de rédiger un grand ouvrage, résumé de toutes les connaissances de son temps. Cette



Fig. 180. — Groupe de la Visitation. Cathédrale de Reims. *(Cliché Giraudon.)*

compilation, intitulée le *Miroir du monde*, est divisée en quatre parties : le *Miroir de la nature*, le *Miroir de la science*, le *Miroir moral* et le *Miroir historique*. Eh bien ! un archéologue contemporain, M. E. Mâle, a pu montrer que les œuvres d'art de nos grandes cathédrales sont comme la traduction en pierre du *Miroir* de Vincent de Beauvais, sauf les épisodes de l'histoire des Grecs et des Romains, qui n'avaient aucun titre à y figurer. Ce n'est pas que les imagiers aient lu Vincent de Beauvais ; mais, comme lui, ils ont voulu réunir tout ce que les hommes de leur temps devaient connaître. Leur art a pour premier objet non de plaire, mais d'enseigner par l'image ; c'est une encyclopédie à l'usage de ceux qui ne savent pas lire, traduite par la sculpture ou par la peinture du vitrail dans une langue claire et précise, sous la haute direction de l'Église qui ne laisse rien au hasard. Elle est là, toujours et partout, conseillant, surveillant l'artiste, ne l'abandonnant à son inspiration que lorsqu'il modèle les animaux fantastiques des gargouilles ou emprunte des motifs de décoration au règne végétal.



FIG. 181. — UN PROPHÈTE CATHÉDRALE DE REIMS.
(Cliché Giraudon.)

Il existe sur cet art admirable, bien qu'incomplet, divers préjugés difficiles à détruire. On dit souvent, par exemple, que toutes les figures gothiques sont raides et émaciées. Regardez, pour vous convaincre du contraire, cette scène étonnante, sculptée à la cathédrale de Reims, la rencontre du roi Melchisédech et d'Abraham (fig. 179) ; voyez encore, à la même cathédrale, la Visitation [1], le Prophète assis, l'Ange debout, puis la délicieuse sainte Madeleine de la cathédrale de Bordeaux (fig. 180-183). Qu'y a-t-il là d'étriqué, de raide, de maladif ? L'art que rappelle le plus le bel art gothique n'est ni l'art roman, ni l'art byzantin, mais l'art grec d'entre 500 et 450, dont il a même retrouvé, par une rencontre singulière, le sourire un peu stéréotypé.

On dit encore que l'art gothique est empreint d'une dévotion ardente, d'un mysticisme attendri, qu'il exprime avec une piété doulou-

1. L'auteur de ce groupe extraordinaire a *certainement* connu et étudié des statues antiques. Mais lesquelles ? mais où ?

reuse les souffrances de Jésus, de la Vierge et des martyrs. Ceux qui croient cela n'ont jamais étudié l'art gothique. Non seulement ce n'est pas exact, mais l'art gothique de la belle époque, celui du XIIIe siècle, n'a jamais exprimé d'autres souffrances que celles des damnés. Ses Vierges sont souriantes, jamais douloureuses. Il n'y a pas un seul exemple gothique de la Vierge en pleurs au pied de la Croix. Les paroles et la musique du *Stabat Mater*, qui semblent parfois comme l'expression la plus haute de la religion du Moyen Age, datent au plus tôt de la fin du XIIIe siècle et ne devinrent populaires qu'au XVe. Jésus lui-même n'est pas figuré souffrant, mais avec une expression sereine et majestueuse ; il suffit de citer la statue célèbre connue sous le nom de *Beau Dieu d'Amiens*.



FIG. 182. — ANGE DE LA CATHÉDRALE DE REIMS.
(Cliché Giraudon.)

Faisons observer, à ce propos, que l'art gothique n'a traité qu'un petit nombre d'épisodes empruntés aux Livres Saints, ceux où l'on croyait, au XIIIe siècle, trouver matière à la glorification de la foi. Telle était la rencontre d'Abraham et de Melchisédech, parce que Melchisédech, en offrant à Abraham le pain et le vin, semblait *préfigurer* l'institution de l'eucharistie. En revanche, comme l'a dit avec raison M. Mâle, tout ce qu'il y a d'humain, de tendre ou simplement de pittoresque dans les deux Testaments ne paraît pas avoir touché les artistes du Moyen Age. Ces artistes n'étaient pas des théologiens ; mais c'étaient des théologiens qui les dirigeaient. Or, la théologie de cette époque, représentée par la *Somme* de saint Thomas d'Aquin, n'était nullement sentimentale ; c'était une science aux allures hautaines et positives, très férue de logique, qui prétendait assurer le salut des hommes en s'imposant à leur raison et ne songeait pas à faire appel à leur cœur. Il est singulier qu'on ait commis la même erreur en jugeant Dante, le plus grand poète du XIIIe siècle. Parce qu'il y a, dans son œuvre, une Françoise de Rimini, une Béatrice, on lui a prêté des idées modernes, une mélancolie sentimentale, alors qu'il était surtout un théologien, un logicien, un politique. Le Moyen Age édulcoré et larmoyant est une invention de notre école romantique du XIXe siècle.

Non moins fausse est l'idée popularisée par Victor Hugo que les imagiers échappaient à l'influence de l'Église, que c'étaient des esprits indépendants et frondeurs, que la liberté de l'architecture, au Moyen Age, fut l'équivalent de la liberté de la presse chez nous. En réalité, au Moyen Age, il fut toujours dangereux de paraître indépendant ou frondeur, surtout lorsque l'autorité de l'Église était en jeu ; on risquait le bûcher ou la prison perpétuelle. De 1234 à 1239, sous saint Louis, au moment où s'élevait la Sainte-Chapelle, l'Inquisiteur de France, Robert, fit brûler vifs en Flandre, en Picardie et en Champagne, 222 individus soupçonnés d'avoir " des opinions ". Les imagiers, je le répète, n'étaient libres que pour le choix des décorations insignifiantes ; pour tous les sujets religieux ou profanes qu'ils traitaient, les clercs, c'est-à-dire l'Église, guidaient leur main. On allègue certaines caricatures de moines figurant parmi les reliefs de nos cathédrales ; mais ces caricatures ne paraissent pas avant la fin du XIVe siècle et sont, d'ailleurs, beaucoup plus innocentes qu'on ne l'a dit. La conception de l'*imagier anticlérical* est peut-être piquante, mais c'est un roman.



FIG. 183. — SAINTE MADELEINE. CATHÉDRALE DE BORDEAUX. *(Cliché Giraudon.)*

La sculpture gothique n'a pas seulement décoré des cathédrales ; elle a, surtout depuis le XIVe siècle, exécuté des images funéraires, qui devinrent progressivement des portraits. C'est le portrait — dont on trouve des exemples isolés dès le XIIIe siècle — qui conduisit l'art gothique à la recherche de l'expression individuelle ; il y fut aidé par la pratique du moulage sur nature. De cette époque date le type des *gisants* et des *gisantes*, c'est-à-dire des défunts couchés ; ce type ne fut remplacé qu'au XVIe siècle par celui du défunt en prière, emprunté à celui des *donateurs*, qui a duré presque jusqu'à nos jours. Corbeil et Saint-Denis conservent les belles figures

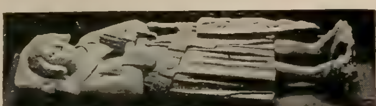


FIG. 184. — STATUE TOMBALE DE HAYMON, COMTE DE CORBEIL. ÉGLISE SAINT-SPIRE, A CORBEIL (SEINE-ET-OISE). VERS 1320.



Fig. 185. — Statue tombale de Robert d'Artois, par Pepin de Huy, Église de Saint-Denis (Seine). Vers 1320.

gisantes de Haymon, comte de Corbeil, et de Robert d'Artois (fig. 184, 185) ; on voit au Louvre et à Saint-Denis celles de Philippe VI et Charles V, œuvres d'un sculpteur et miniaturiste du Hainaut qui travaillait en France, André Beauneveu.

Les principaux chefs-d'œuvre de la sculpture gothique, en dehors de la décoration des églises, sont les statuettes et les bas-reliefs en bois et en ivoire, souvent peints et dorés, dont les plus beaux spécimens connus sont en France (fig. 186, 187). L'ivoire, très recherché au XIVe siècle surtout, se prête fort bien à la sculpture ; mais la courbure des défenses d'éléphant obligea souvent les artistes à faire *hancher* les figures debout, à rejeter la tête et à faire saillir le milieu du corps.

J'ai parlé plusieurs fois de la *sérénité* de l'art gothique ; c'est un mot que je n'avais guère eu l'occasion d'employer depuis ma leçon sur l'art grec. En effet, plus on y réfléchit, plus on s'aperçoit que l'art grec et l'art gothique sont des frères, longtemps ennemis, aujourd'hui réconciliés. Mais la supériorité de l'art grec est indéniable. Elle tient surtout à ce fait capital que l'art gothique est essentiellement un art habillé. Les préjugés du temps et la nature des monuments religieux qu'il décorait lui ont interdit, d'une manière presque absolue, la représentation du nu. Même lorsqu'il se permet de le figurer, il est médiocre et timide ; l'art gothique n'a produit aucune image satisfaisante ni de Jésus enfant, ni d'Adam et Ève. En outre, l'art grec a évolué pendant cinq cents ans, tandis que l'art gothique, dès le début du XIVe siècle, donne des signes de lassitude, devient maniéré et compliqué. Au milieu du XIVe siècle se dessine une renaissance, d'abord dans la sculpture funéraire. Un souffle d'au delà des Alpes apporte alors les leçons du *Trecento* italien ; les tableaux vivants des *Mystères* font prévaloir la réalité sur le symbolisme et introduisent des motifs nouveaux. Ces éléments se combi-



Fig. 186. — Vierge et enfant.
(Ivoire du Musée du Louvre.)
(Cliché Giraudon.)

nèrent et se développèrent à Paris, autour de la cour de Charles V, pour s'épanouir dans l'école flamande de Bourgogne pendant le dernier quart du XIVe siècle. Toutefois, il n'y a pas de solution de continuité dans l'histoire de la sculpture ; le génie des imagiers du XIIIe siècle, devenu seulement plus varié et plus expressif, se continua dans la grande école franco-flamande et exerça une féconde influence sur la peinture de ce temps.



FIG. 187. — VIERGE ET ENFANT.
(Ivoire français.)
(Collection Martin Le Roy, à Paris.)

BIBLIOGRAPHIE. — Ouvrages cités, p. 115-6. — W. Lübke, *Geschichte der Plastik*, t. I et II, 3e éd., Lp., 1884 ; L. Gonse, *La Sculpture française depuis le XIVe siècle*, P., 1895 ; L. Courajod et F. Marcou, *Le Musée de Sculpture comparée du Trocadéro*, P., 1892 ; L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre*, t. II, P., 1901 ; R. Allen, *Celtic art*, L., 1904 ; E. Male, *L'Art religieux du XIIIe siècle en France*, 2e éd., P., 1902 (cf. Bertaux, *Revue des Deux Mondes*, 1er mai 1899) ; *L'Art religieux de la fin du Moyen Age*, P., 1908 ; E. Lambin, *La Flore sculpturale du Moyen Age* (*Gazette*, 1899, I, p. 291).

M. Voege, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*, Strasbourg, 1894 (prétendue priorité de l'école provençale sur celle de l'Ile-de-France) ; *Der provenzalische Einfluss in Italien* (*Repertorium*, 1902, p. 409) ; R. de Lasteyrie, *Études sur la Sculpture française au Moyen Age* (*Monuments Piot*, t. VIII, 1902 ; portail de Chartres et discussion de la thèse de Voege) ; L. Pillion, *La Sculpture française du XIIIe siècle*, P., 1912 ; G Fleury, *Portails imagés du XIIe siècle*, Mamers, 1904.

R. Koechlin, *La Sculpture belge et les Influences françaises aux XIIIe et XIVe siècles* (*Gazette*, 1902, II, p. 519) ; K. Franck, *Der Meister der Ecclesia und Synagoge am Strassburger Münster*, Düsseldorf, 1903 (influence de Chartres sur Strasbourg) ; Ad. Goldschmidt, *Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur*, B., 1902 ; A. Weese, *Die Bamberger Domskulpturen*, Strasbourg, 1898 ; M. Voege, *même sujet* (*Repertorium*, 1901, p. 255) ; Max Zimmermann, *Oberitalienische Plastik im Mittelalter*, Lp., 1897 ; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, t. I-III, Milan, 1901-1903 ; H. v. der Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Lp., 1903 ; Prior and Gardner, *Mediæval sculpture in England*, Cambridge, 1912.

H. Otte, *Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters*, 5e éd., Lp., 1883-1885 ; E. Molinier, *Les Ivoires*, P., s. d. ; *La Descente de la croix, groupe en ivoire du XIIIe siècle au Louvre* (*Monuments Piot*, t. III, p. 121) ; Musée de Berlin, *Die Elfenbeinbilder*, B., 1903 ; O. Merson, *Les Vitraux*, P., 1895 ; H. Oldtmann, *Geschichte der Glasmalerei*, Cologne, 1898 ; Lecoy de la Marche, *Les Manuscrits et la Miniature*, P., s. d. ; A. Haseloff, *Les Psautiers de saint Louis* (*Mém. de la Soc. des antiquaires*, 1900, t. LVIII, p. 18).

QUATORZIÈME LEÇON

L'ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE ET LES TEMPS MODERNES

L'ARCHITECTURE gothique, essentiellement septentrionale et franco-germanique, ne poussa pas de racines profondes en Italie. Il semble plus singulier, au premier abord, que l'architecture gréco-romaine ait tant tardé à y susciter des imitateurs. Si les statues et les peintures de la Rome classique avaient disparu ou étaient enfouies sous les décombres, les grands édifices restaient debout, non seulement à Rome, mais sur nombre de points de la péninsule, et l'on constate avec surprise que, pendant près de mille ans, pas un constructeur italien ne songea à s'inspirer de leur exemple[1]. Loin de là, on les démolissait souvent pour avoir des pierres tout équarries. Mais le jour vint où l'humanisme, c'est-à-dire le goût de la littérature et de l'histoire des anciens, éveilla l'attention des artistes sur le caractère des monuments d'un lointain passé. Alors se constitua l'architecture de la Renaissance, qu'il faut considérer comme une conséquence du mouvement humaniste et qui s'est propagée avec lui dans l'Occident de l'Europe.



FIG. 188. — PALAIS RICCARDI (MEDICI), A FLORENCE.

Le terme de " Renaissance " est assez mal choisi, car il implique deux erreurs : que l'art était mort et qu'il reparut sous son aspect d'autrefois. En réalité, l'art n'était pas mort, car ce qui est mort n'évolue point ; d'autre part, l'art antique trouva d'abord des disciples, non des copistes. La Renaissance elle-même put se faire illusion et croire qu'elle répétait les leçons de Rome, alors qu'elle innovait en profitant d'elles. L'art nouveau, qui empruntait à l'antiquité ses formes et son décor, était animé d'un esprit tout différent, façonné par dix siècles de christianisme. Pas plus qu'un fleuve ne remonte vers sa source, l'hu-

1. " Qui empêchait ces nouveaux venus de bâtir des édifices réguliers sur les modèles romains ? " (Voltaire, *Essai sur les Mœurs*, t. I, p. 409, éd. de Kehl.)

manité ne recommence jamais le passé ; ce qu'elle prend pour des résurrections sont des synthèses.

La première période de l'architecture de la Renaissance en Italie, qui remplit à peu près tout le XVe siècle, est précisément une tentative de fusion entre les formes du Moyen Age et celles de l'Antiquité. La tradition médiévale était trop puissante pour disparaître d'un coup ; elle ne s'atténua que graduellement. La nouveauté est moins marquée d'abord dans la conception des édifices que dans leur décoration, où les motifs gréco-romains interviennent. Ce sont des ornements, destinés à embellir ou à varier les surfaces, qui n'affectent pas l'ossature des monuments. D'autres besoins — qui sont ceux de la civilisation de cette époque en Italie — tendent bientôt à en modifier profondément le caractère. Pour la première fois depuis la chute de l'Empire, l'architecture civile prend le pas sur l'architecture religieuse ; c'est une conséquence des progrès de l'esprit laïc. Le type de l'art nouveau est le palais florentin, construction massive autour d'une cour quadrangulaire entourée de portiques à colonnes. L'extérieur conserve encore le caractère des châteaux forts du Moyen Age, où les pleins l'emportent de beaucoup sur les vides, car le palais doit pouvoir se défendre contre la rue. C'est à l'intérieur, surtout, avec les arcades, les rangées de colonnes, la décoration des pilastres et des voûtes, que l'imitation de l'art antique se fait sentir (fig. 188, 189).



FIG. 189 — COUR DU PALAIS DE LA CHANCELLERIE, A ROME.



FIG. 190. — PÉRUGIN. DÉCORATION "GROTESQUE" A LA BOURSE (*Cambio*) DE PÉROUSE.

Une partie de cette décoration, non plus naturaliste, mais fantaisiste,



FIG. 191. — FRAGMENT DE FRISE SCULPTÉE.
PALAIS DUCAL D'URBIN.

s'inspira de celle des caveaux romains que l'on appelait *grottes*, d'où le nom de *grotesque* sous lequel elle est connue dans l'art et qui, à l'origine, n'implique aucun blâme (fig. 190, 191).

L'église italienne de la Renaissance diffère surtout de l'église gothique en ce qu'elle est généralement surmontée d'une coupole sur plan carré ; les faisceaux de colonnettes sont remplacés par des piliers et des colonnes, la voûte ogivale par une voûte en berceau ou par un plafond horizontal orné de caissons. A l'extérieur, on trouve des colonnes, des frontons, des niches, enfin les divers éléments de l'art romain.

Le Florentin Brunellesco (1377-1466) fut l'initiateur de la première Renaissance. De 1420 à 1434, il éleva à près de cent mètres d'altitude la coupole de la cathédrale de Florence (fig. 192), édifice roman commencé en 1294 par Arnolfo di Cambio et repris, depuis 1357, sur un plan modifié par Francesco Talenti. C'est aussi Talenti qui acheva, en 1358, le charmant *Campanile* gothique dont Giotto avait donné le plan et dirigé d'abord la construction (1334-1336). Vers 1445, Brunellesco commença à Florence le palais Pitti, édifice d'une beauté sévère, qui réside surtout dans la clarté de la membrure et dans la justesse des proportions (fig. 193) [1]. L'inspiration antique est plus apparente dans le palais Riccardi, œuvre de Michelozzo vers 1440 (fig. 188), et surtout dans le palais de Strozzi, élevé vers 1489 par Benedetto da Majano et Cronaca. Il est surmonté d'une attique ou corniche justement célèbre,



FIG. 192. — CATHÉDRALE DE FLORENCE.
(Cliché Alinari.)

1. La plus grande partie du palais Pitti a été édifiée vers 1568 par Ammanati.

inspiree des meilleurs modèles de l'art romain. Comme au Pitti, les pierres sont brutes sur le devant ; cet appareil bossué, dit *rustica*, qui se retrouve dans beaucoup de constructions florentines, souligne la saillie des pierres et fait alterner l'ombre et la lumière sur les façades. L'architecture de la Renaissance pénétra plus tard à Venise et y revêtit un aspect bien moins sévère qu'à Florence. La multiplicité des fenêtres, le luxe de la décoration extérieure y témoignent de la survivance du style gothique et de l'influence de l'Orient. Les palais vénitiens ont une apparence accueillante et gaie, qui les distingue de tous les édifices italiens (fig. 194).



FIG. 193. — VUE DU PALAIS PITTI A FLORENCE.

Deux ans après le palais Strozzi, en 1491, s'élevait la merveilleuse façade de la Chartreuse de Pavie (fig. 195). Ici la décoration surabonde, infiniment riche et variée ; si elle emprunte ses éléments à l'art antique, elle les prodigue avec une exubérance toute gothique. Les lignes mêmes de l'architecture disparaissent sous cette profusion de statues et de reliefs. A ce titre, c'est un type de transition entre les églises ogivales et celles où dominent les éléments gréco-romains.

La vraie architecture de la Renaissance, caractérisée par l'usage, non plus décoratif mais constructif des colonnes et des pilastres, eut pour centre non pas Florence, mais Rome, où les monuments de l'antiquité fournirent des modèles. Elle commença avec Bramante d'Urbin (1444-1514), qui dirigea les premiers travaux de Saint-Pierre (fig. 196). Son influence consista surtout à restreindre la décoration parasite pour mettre en évidence la membrure des édifices, ce qui est resté la loi de l'architecture moderne. Le plus doué peut-être de ses successeurs fut André Palladio, qui travailla à Vicence et à Venise (1518-1580) ; une de ses



FIG. 194. — PALAIS VENDRAMIN, A VENISE, CONSTRUIT PAR P. LOMBARDO EN 1481.



Fig. 195. — Façade de la Chartreuse (*Certosa*) de Pavie.

œuvres caractéristiques est l'église du *Redentore* dans cette dernière ville. Comme exemple d'un palais de la deuxième phase de la Renaissance, on peut citer l'admirable bibliothèque de Saint-Marc à Venise, œuvre de Jacopo Tatti dit Sansovino (1486-1570), avec son rez-de-chaussée à pilastres doriques, son premier étage à colonnes ioniques, sa frise charmante et sa balustrade ornée de statues (fig. 197).

La troisième période est tout entière dominée par l'influence de Michel-Ange (1475-1564), surtout à partir de 1550 environ. Ce redoutable génie fit prévaloir dans l'architecture l'élément pittoresque et les fantaisies individuelles. Il continua, mais n'acheva point l'énorme église de Saint-Pierre, dont plusieurs architectes, entre autres Raphael, avaient déjà modifié les plans. Après la mort de Michel-Ange, on termina, d'après ses dessins, la puissante coupole qui s'élève à la hauteur de 131 mètres ; mais la façade fut gâtée au XVIIe siècle par Maderna et surtout par Bernini, auteur de deux clochers latéraux d'un fâcheux effet. Bernini eut cependant le mérite de construire la double colonnade qui fait de la place entière comme le vestibule de l'église (fig. 198). L'intérieur, achevé au XVIIe siècle, offre un coup d'œil éblouissant et grandiose, malgré l'exubérance parfois indiscrète de la décoration (fig. 199) ; l'extérieur ne peut être apprécié qu'à distance, et, vu de la place, produit une déception sur le visiteur. C'est la plus vaste église qui ait jamais été construite ; elle ne couvre pas moins de 21 000 mètres carrés, alors que le dôme de Milan et Saint-Paul de Londres n'en occupent que 11000, Sainte-Sophie 10000 et le dôme de Cologne 8000.

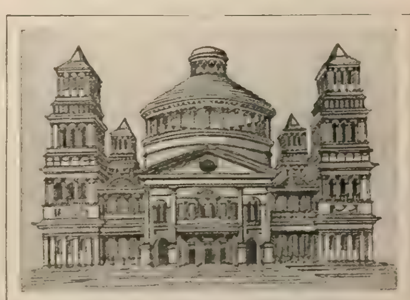


Fig. 196. — Projet de Bramante pour l'église de Saint-Pierre a Rome

Mais la vraie grandeur, on l'a souvent répété, résulte moins des dimensions que des proportions, et Saint-Pierre, œuvre de trop d'architectes et de deux siècles, n'est pas un édifice bien proportionné.

L'exemple de Michel-Ange inspira le goût du colossal et la recherche de l'effet, au prix de la simplicité et de la clarté. Ses élèves ont laissé des œuvres originales et fortes, mais où la fantaisie se donne trop libre cours. De là naquit, à la fin du XVIe siècle, le style dit *baroque*, du nom donné par les Portugais aux perles irrégulières (*barocco*). C'est une sorte de dégénérescence de l'art de la Renaissance, qui se rapproche, par ses défauts, de l'art gothique flamboyant du XVe siècle et dont le trait le plus saillant est la préférence donnée aux courbes sur les lignes droites. En même temps sévissait, à l'intérieur des églises, le style dit *jésuite*, dont le caractère est d'éblouir la vue par la richesse et la variété des motifs, sans aucun souci du vrai rôle de l'ornement, qui est d'accuser la forme. C'est l'époque de la décoration recherchée pour elle-même, intervenant partout et à contresens, se complaisant dans une vision presque fiévreuse de lignes tourmentées et de reliefs imprévus. Le génie de la Renaissance finit par sombrer dans cette orgie décorative, non sans avoir produit toutefois, jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, des édifices remarquables par la hardiesse ou l'élégance. On peut citer comme exemple de ces derniers le palais Pesaro ou Bevilacqua, à Venise, où, malgré la profusion d'ornements inutiles, l'œil est charmé par la noblesse des proportions et l'amusante fantaisie du décor (vers 1650).



FIG. 197. BIBLIOTHÈQUE DE SAINT-MARC, A VENISE.



FIG. 198. — VUE DE SAINT-PIERRE DE ROME AVEC LA COLONNADE DE BERNINI.

De même que l'architecture

gothique s'était implantée avec peine en Italie, l'architecture de la Renaissance ne s'imposa pas aisément aux pays du Nord. En France, comme en Allemagne, elle fut introduite par la royauté et la noblesse ; on la trouve employée dans les châteaux et les palais longtemps avant qu'elle soit adoptée pour les églises. D'ailleurs, dans ces pays, l'art ultramontain prit tout de suite un caractère particulier, un goût de terroir ; les architectes français et allemands furent les émules des architectes italiens, non leurs copistes.



FIG. 199. — INTÉRIEUR DE SAINT-PIERRE DE ROME. *(Cliché Alinari, à Florence.)*

Beaucoup de monuments français de la première moitié du XVIe siècle, bien que révélant des influences italiennes, ont été élevés par des architectes français, dont les documents nous font connaître les noms. De ce nombre fut Pierre de Chambiges, auteur d'une partie du palais de Fontainebleau, des châteaux de Saint-Germain-en-Laye et de Chantilly ; il eut aussi une part dans la construction de l'Hôtel de Ville de Paris, édifice commencé en 1533 par Dominique de Cortone, dit le *Boccador*.

Les plus anciens monuments de la Renaissance française sont les châteaux construits au XVIe siècle dans la vallée de la Loire. Du Moyen Age, ils gardent les hautes toitures inclinées, les tours, les clochetons, les escaliers en spirale ; c'est seulement dans la décoration, notamment dans celle des pilastres, que se révèle l'influence de l'Italie. En Allemagne, la résistance de l'art national fut plus tenace encore. Des villes comme Nuremberg, Augsbourg, Hildesheim, etc., ont conservé jusqu'au XIXe siècle leurs maisons à haut pignon pointu, où se perpétue la



FIG. 200. — MAISON A HILDESHEIM (HANOVRE).

tradition du Moyen Age, à côté des églises et des palais italianisés (fig. 200).

On peut étudier, à Paris même, le charmant portail du château de Gaillon (1502-1510), bâti par le cardinal d'Amboise, qui a été réédifié dans la cour de l'École des Beaux-Arts. Il y a plus de hardiesse dans Chenonceaux-sur-le-Cher (1512-1523), château bien conservé, où les formes gothiques sont partout sensibles, sous le manteau d'une décoration de la Renaissance (fig. 201). Le chef-d'œuvre de cette architecture est Chambord, œuvre de Pierre Trinqueau (vers 1523), avec sa forêt de cheminées et de pignons, apparition féerique au milieu d'une plaine sablonneuse et désolée (fig. 202). Mais, en y regardant de près, on est frappé des disparates de la construction : une toiture gothique, un corps de bâtiment Renaissance, de grosses tours romanes. Les parties anciennes du château de Blois, surtout au nord, abondent en jolis détails de la Renaissance, encore alliés à des traditions gothiques (fig. 203). Le château de Fontainebleau est d'un style plus sévère et même ennuyeux ; le plus sévère de tous les châteaux de François Ier est celui de Saint-Germain, où l'austérité de la façade et la toiture plate rappellent les palais florentins de la première Renaissance (fig. 204).

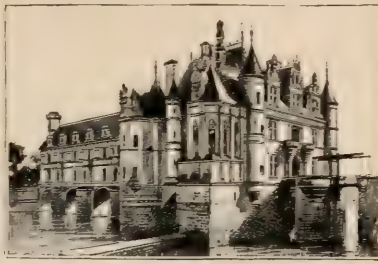


FIG. 201. — CHATEAU DE CHENONCEAUX.

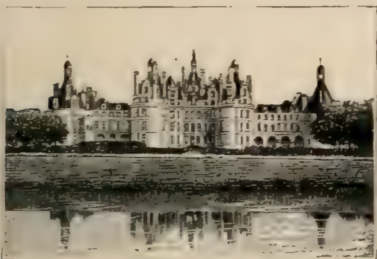


FIG. 202. — CHATEAU DE CHAMBORD



FIG. 203. — ESCALIER DU CHATEAU DE BLOIS.

L'alliance hybride du gothique et de la Renaissance se remarque aussi dans plusieurs églises de cette époque, comme

Saint-Étienne-du-Mont (1517-1541-1610) et Saint-Eustache (1532), à Paris. Vers 1540, le style s'épure. Pierre Lescot, qui travailla au Louvre depuis 1546, Jean Bullant (1515-1578), qui construisit Écouen et commença les Tuileries, achevées par Philibert Delorme, sont pénétrés de l'esprit de la Renaissance italienne, mais développent en même temps un talent décoratif et pittoresque qui présage le XVIIe siècle français.



FIG. 204. — LE CHATEAU DE SAINT-GERMAIN-EN-LAYE (RESTAURÉ).

Même au cours d'une revue aussi rapide, je dois citer le château de Heidelberg (1545-1607), chef-d'œuvre de la Renaissance germanique, tout italien par la décoration, profondément gothique encore par le sentiment (fig. 205, 206). — Un phénomène intéressant dans l'histoire de l'architecture est la période de simplicité qu'elle traverse en France



FIG 205. — CHATEAU DE HEIDELBERG. PARTIE CONSTRUITE PAR LE PALATIN OTHON-HENRI (1556-1559).



FIG. 206. — CHATEAU DE HEIDELBERG. PARTIE CONSTRUITE PAR LE PALATIN FRÉDÉRIC IV (1601-1607).

de 1580 à 1650 environ. L'association de la pierre et de la brique donne un aspect de gaîté aux façades, en même temps que la suppression des moulures et des ornements superflus diminue le prix de la main-d'œuvre. Ce style, appliqué aux maisons de la place des Vosges et au noyau du château de Versailles sous Louis XIII, dut sa vogue à des motifs d'économie, alors que la France souffrait encore des misères causées par les guerres de religion ; mais il répondait aussi, par sa clarté et sa grandeur sans emphase, à l'idéal classique de Malherbe, le réformateur littéraire du temps.



FIG. 207. — COUR DU LOUVRE, FACE DE L'OUEST.

Le chef-d'œuvre de l'architecture française de la Renaissance et peut-être de toute l'architecture moderne est le palais du Louvre. Tout le monde l'a vu, mais bien peu de gens le connaissent, car ses différentes parties datent d'époques très diverses, et il faut un effort d'attention pour en saisir les caractères distinctifs.



FIG. 208. — COLONNADE DU LOUVRE.

Le Louvre est borné au nord par la rue de Rivoli, à l'est par la rue du Louvre, au sud par le quai, à l'ouest par la rue des Tuileries. Commençons par le nord-ouest. Du pavillon de Marsan, construit sous Louis XIV, jusqu'à l'angle de la cour du Louvre, tout a été édifié par Napoléon Ier, Louis XVIII et Napoléon III, dont les architectes furent Percier, Fontaine, Visconti et Lefuel. Les bâtiments qui entourent la cour du Louvre sont de Louis XIV

(1660-1670), à l'exception de l'angle sud-ouest, commencé sous Henri II, qui est de Pierre Lescot (1546-1578), et du reste du côté ouest, y compris le pavillon de Sully ou de l'Horloge, qui est de Louis XIII. Sur le quai, jusqu'au guichet du Carrousel, les constructions datent de Catherine de Médicis (1566-1578) ; le reste du Louvre, sur le bord de l'eau, avait été construit par les Ducerceau sous Henri IV, mais fut refait plus richement par Lefuel sous Napoléon III (1863-1868). La partie de la cour du Louvre qui est due à Lescot (sud-ouest) a donné le ton à ses continuateurs, et l'on peut dire que cette cour offre la plus admirable vue de palais qui soit au monde (fig. 207). A l'extérieur, du côté de la rue du Louvre, Louis XIV fit construire par Claude Perrault une longue et monotone façade à colonnes accouplées, qui permet de mesurer la distance entre l'art de la Renaissance française et celui du siècle de Louis XIV (fig. 208).



Fig. 209. — Le Dôme des Invalides, a Paris.



Fig. 210. — Façade du Panthéon a Paris.



Fig. 211. — Chapelle d'Henri VIII a l'abbaye de Westminster, Londres.
(Cliché Spooner, Londres.)

Même l'élégance exquise d'un Lescot semblait alors frivole ; ce n'est plus l'Italie du XVe siècle, mais la Rome impériale qu'on prend pour modèle. On appelle cela le style *académique*, parce qu'il fut surtout propagé par les Académies de sculpture, de peinture et d'architecture, fondées par Mazarin

(1648) et par Colbert (1671). La colonnade de Perrault et la façade du palais de Versailles, terminée par Jules-Hardouin Mansard (1646-1708), sont de mémorables exemples de ce style triste, noble et solennel, dont la symétrie est la loi impérieuse, d'où tout imprévu, tout pittoresque sont bannis. Le meilleur ouvrage de Mansard est le dôme des Invalides (1675-1706), qui s'élève à 105 mètres de hauteur (fig. 209) et dont la silhouette, à la fois élégante et majestueuse, est bien plus belle que celle du Panthéon de Soufflot (1757-1784 ; fig. 210). L'imposante façade de Saint-Sulpice (1733) est l'œuvre d'un architecte italien, Servandoni ; les deux Garde-meubles, sur la place de la Concorde, analogues, mais très supérieurs à la colonnade de Perrault, sont dus au meilleur architecte du temps de Louis XV, Gabriel. Ces beaux édifices présentent toutefois une disposition peu rationnelle, la toiture plate à l'italienne qui ne convient pas au climat de Paris : comme on ne peut se dispenser de les chauffer, on a dû couronner ces toits d'une forêt de tuyaux qui font un effet fâcheux.



Fig. 212. — Pavillon des banquets de Whitehall, construit par Inigo Jones, à Londres. *(Cliché Spooner, Londres.)*



Fig. 213. — Cathédrale de Saint-Paul, à Londres.

En Angleterre, l'architecture gothique dura plus longtemps qu'ailleurs et se prolongea sous le nom de *style Tudor* (1485-1558 ; fig. 211). Celui de la Renaissance ne triompha qu'à l'époque des Stuarts, où il fut représenté surtout par Inigo Jones (1572-1652), le constructeur du pavillon des banquets de Whitehall à Londres (fig. 212) et par Chr.



Fig. 214. — Panneau décoratif au palais de Versailles.

Wren (1632-1723), l'architecte de l'énorme église de Saint-Paul, inspirée de Saint-Pierre de Rome, mais qui n'en est pas une copie (fig. 213).

L'art charmant du XVIIIe siècle n'a guère exercé son influence que sur les petites constructions de plaisance et les intérieurs. L'origine du style dit *rococo* ou *rocaille* est probablement le travail de la boiserie, qui passa des meubles aux appartements. Plus de pilastres, plus de colonnades, plus de plates-bandes, mais des guirlandes, des festons, des coquilles, une profusion de lignes sinueuses, enveloppantes et entrelacées ; tout ornement vise à être une surprise. Avec cela, un sens exquis des proportions et une habileté d'exécution prestigieuse (fig. 214).

Dès le début du règne de Louis XVI, une réaction, préparée depuis 1760 environ, se déclara : ce fut la recrudescence du style académique, appelé improprement *style Empire*, parce qu'il atteignit son apogée sous Napoléon. Cette fois encore, ce ne pas fut l'Italie de la Renaissance qui donna l'exemple ; on prétendit s'inspirer directement de l'antique, et l'on osa élever à Paris des copies de monuments romains : la Madeleine (commencée en 1764), les arcs de triomphe du Carrousel et de l'Étoile (fig. 215), la colonne Vendôme. Un général proposa même, vers 1798, de transporter la colonne Trajane de Rome à Paris. Ce sont là des erreurs de goût que n'a jamais commises la Renaissance. Les qualités du style Empire sont exclusivement d'exécution ; l'invention et le sentiment sont nuls. Pen-



Fig. 215. — Arc de Triomphe de l'Étoile, a Paris

ant la Restauration et la ionarchie de Juillet, les ualités se perdirent et originalité ne reparut as. Heureusement, ette fâcheuse manie 'imiter l'antique fut empérée chez quelques rtistes — notamment hez Duban, l'auteur de École des Beaux-Arts, erminée vers 1860 — ar un sentiment délicat es détails, puisé dans l'étude directe des monuments grecs, et par un retour vers la sévère élégance des grands Florentins, comme Brunellesco et Bramante (fig. 216).



FIG. 216. — COUR DE L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS, A PARIS.



IG. 217. — FAÇADE DU GRAND OPÉRA, A PARIS.

A la même époque, un érudit de premier ordre, qui fut aussi un éminent architecte, Viollet-le-Duc, traçait hardiment, dans ses écrits, le programme d'une architecture nouvelle, émancipée du culte exclusif des styles du passé et cherchant sa voie dans la satisfaction ationnelle des besoins du temps. Il annonçait même, dès lors, l'avènement de la construction n fer, qui devait passer u domaine de l'industrie ans celui de l'art. Larouste, dans la Bibliothèque Sainte-Geneviève t dans la grande salle e lecture de la Bibliothèque Nationale (1859); Duc, dans la *Salle des Pas-Perdus* du Palais

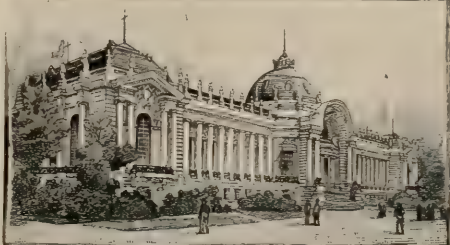


FIG. 218. — LE PETIT PALAIS, A PARIS.

de Justice, qui sont d'admirables constructions appropriées à leur but paraissent s'être inspirés de ces idées qui ne devaient porter tous leurs fruits que bien plus tard.

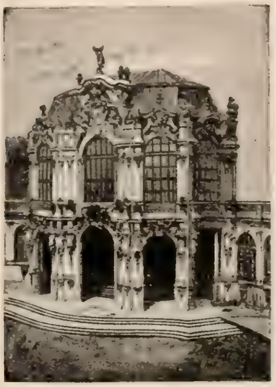


Fig. 219 — Pavillon du *Zwinger* (bastion), a Dresde.
(Lübke, *Architektur*, t. II. Seemann, éditeur.)

La fin du second Empire vit une renaissance de l'architecture italienne, en particulier de l'architecture vénitienne du XVIe et du XVIIe siècle ; de là dérivent la *Trinité* de Ballu et le *Grand Opéra* de Garnier (fig. 217). Cette tendance domine encore aujourd'hui, unie à un goût un peu plus sévère. Les derniers grands monuments qu'on ait construits à Paris, le Grand et le Petit Palais, sont des édifices de la Renaissance, où les éléments décoratifs sont empruntés à l'antiquité, mais qui ne copient aucun édifice grec ou romain (fig. 218). En revanche, les œuvres de l'architecture métallique, qui se multiplient depuis 1878, marquent une réaction plus ou moins consciente contre l'art traditionnel de l'école. Des constructions d'ingénieurs, comme la Tour Eiffel et le Palais des Machines, avec leurs aspirations verticales, la prédominance marquée des vides sur les pleins, la légèreté de leur ossature apparente, se rapprochent bien plutôt des conceptions de l'architecture gothique, dont une renaissance, dans un esprit laïc et avec des matériaux différents, est parmi les possibilités de l'avenir.



Fig. 220. — Nouveau Musée impérial a Vienne.
(*L'Art en tableaux*, Seemann, éditeur.)

J'ai parlé presque exclusivement de l'architecture française ; ce n'est pas que l'on n'ait construit ailleurs des édifices considérables, comme le vaste palais de l'Escurial (fig. 223), premier monument de l'architecture de la Renaissance en Espagne

nais je peux seulement indiquer ici la filiation des styles. A la Renaissance germanique, interrompue par la Guerre de Trente Ans, succéda bientôt, en Allemagne, l'imitation des styles français et italiens, l'académisme, le baroque, le rococo ; le meilleur exemple du style baroque au delà du Rhin est le Pavillon du Zwinger (bastion), à Dresde, œuvre de Poppelmann (1715 ; fig. 219). Le constructeur du palais royal de Berlin, Andreas Schlüter († 1714), auteur de la belle statue en bronze du Grand Électeur dans la même ville, fit preuve de dons supérieurs dans un milieu peu favorable à leur éclosion. Puis, au XIXe siècle, avec Schinkel et Klenze, c'est, à Berlin et à Munich, le style néo-grec qui domine, froid comme toute imitation, ennuyeux comme tout anachronisme. Cependant, à Dresde et à Vienne, vers 1850, se dessina une nouvelle évolution vers la Renaissance italienne ; c'est à ce mouvement que Vienne doit ses plus beaux monuments modernes, en particulier les deux Musées impériaux, œuvres de Semper et Hasenauer (fig. 220).



FIG. 221. — PALAIS DU PARLEMENT, A LONDRES.

En Angleterre, la mode néo-grecque succéda directement à la Renaissance ; le baroque et le rococo y sont restés presque inconnus. Puis, comme par un retour au style national, d'ailleurs emprunté lui aussi, refleurit le gothique *perpendiculaire*, dont le monument le plus colossal est le Palais du Parlement, construit par Barry sur les bords de la Tamise (1840-1860 ; fig. 221). Enfin, la Belgique a édifié, au XIXe siècle, la plus grande accumulation de pierres de taille qui existe en Europe, le Palais de Justice de Bruxelles, d'un style inspiré à la fois de l'Assyrie et de la Renaissance, mais dont l'effet est



FIG. 222. — PALAIS DE JUSTICE, A BRUXELLES.

loin de répondre à l'énormité de la dépense et de l'effort (fig. 222)

C'est pourtant en Angleterre et en Belgique qu'est apparu, il y a quelques années, un style nouveau qui, plus encore que celui du fer semble devoir mettre fin, de nos jours, aux imitations de l'antiquité e de la Renaissance. En Angleteterre d'abord, sous l'influence de l'esthé ticien Ruskin, W. Morris et d'autres artistes, secondés par les peintre Burne-Jones et W. Crane, transformèrent la décoration intérieur des maisons, substituant aux modèles conventionnels et usés, meubles tentures et ornements d'applique, des formes expressives ou qui du moins, cherchaient à l'être. Puis, deux architectes belges, Hanka et Horta, osèrent, vers 1893 appliquer des principes non moin hardis à la décoration extérieure réagissant avec énergie contr les pastiches et rompant avec le traditions. Un Autrichien, Ott Wagner, eut connaissance d ce mouvement belge et se fi l'initiateur, à Vienne, d'un nouvelle école de constructio dite *sécessioniste*, nom qui suff à en marquer le caractère d'in dépendance et même de révolte. De Vienne, l' " hérésie " a gagn Berlin, Darmstadt et Paris ; jusqu'à présent, toutefois, le nouveau styl n'a pas eu l'occasion de s'y manifester dans un édifice public. Défini ce style nouveau, anglo-austro-belge, est à peu près impossible, car n'a pas de *credo* et cherche sa voie dans des directions très différentes ce qui est sûr, c'est qu'il existe, s'affirme dans la décoration et l'aména gement des constructions privées, et que sa prétention d'être de so temps, de repousser tout anachronisme, le rattache, en dépit d'aber rations individuelles, au grand programme de bon goût et de bon sen tracé vers 1860 par Viollet-le-Duc.



FIG. 223. — VUE DU PALAIS DE L'ESCURIAL, PRÈS DE MADRID, CONSTRUIT DE 1563 A 1584.

BIBLIOGRAPHIE. — W. Luebke, *Geschichte der Architektur*, 6e éd., 2 vol., Lp., 1886 E. Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, 3 vol., P., 1889-1891 ; E. Haenel, *Spätgoth und Renaissance*, Stuttgart, 1899 ; J. Durm, *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, Stuttgar 1903 ; A.-G. Meyer, *Oberitalienische Frührenaissance*, B., 1896 ; L. Palustre, *La Renaissance e France* (*Le Nord*, 2 vol. ; *Bretagne*, 1 vol.), P., 1879-1888 ; *L'Archit. de la Renaissance*, P., s. d. W.-H. Ward, *Archit. of the Renaissance in France*, L., 1911 ; H. von Geymüller, *Die Baukun der Renaissance in Frankreich*, Stuttgart, 1901 ; M. Vachon, *L'Hôtel de Ville de Paris* (*Bulleti monumental*, 1903, p 438) ; G. von Bezold, *Die Baukunst der Renaissance in Deutschlanc Holland, Belgien und Dänemark*, Stuttgart, 1899 ; M. Reymond, *Les Débuts de l'Architecture c la Renaissance* (*Gazette*, 1900, I, p. 89) ; H. Moore, *Renaissance Architecture*, L., 1905 A. Doren, *Zum Bau der Florentiner Domkuppel* (*Repertorium*, 1898, p. 249) ; J. Wood Brown

The builders of Florence, L., 1908 ; C. von Fabriczy, *Fil. Brunelleschi*, Stuttgart, 1892 ; M. Reymond, *Brunelleschi*, P., 1912 ; Luca Beltrami, *Storia docum. della Certosa di Pavia*, Milan, 1896 ; A.-G. Meyer, *Die Certosa bei Pavia*, B., 1900 ; Aug. Schmarsow, *Barock und Rokoko*, Lp., 1896 ; Gust. Eve, *Die Schmuckformen der Monumentalbauten. VI. Spätrenaissance und Barockperiode*. B., 1896 ; L. Milman, *Christopher Wren*, L., 1908 ; C. Gurlitt et M. Junghändel, *Die Baukunst der Spanier*, Dresde, 1899 ; A.-F. Calvert, *Moorish Remains in Spain*, L., 1906 ; A. Haupt, *Die Baukunst der Renaissance in Portugal*, 2 vol., Francfort, 1894 ; C. Justi, *Philipp II als Kunstfreund* (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1881, p. 342, sur l'Escurial) ; M. Rosenberg, *Quellen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses*, Heidelberg, 1882 ; A. Haupt, *Peter Flettner, der erste Meister des Otto-Heinrichbaus zu Heidelberg*, Lp., 1904 (cf. *Repertorium*, 1905, p. 63).

H. Clouzot, *Philibert de Lorme*, P., 1910 ; H. Guerlin, *Chambord*, P., 1912 ; Comte de Clarac, *Le Louvre et les Tuileries* (t. I du texte du *Musée de Sculpture*), P., 1841 ; A. Babeau, *Le Louvre*, P., 1895 ; L. Vitet, *Le Nouveau Louvre* (*Revue des Deux Mondes*, 1er juillet 1866) ; E. Bonnefon, *Claude Perrault* (*Gazette*, 1901, II, p. 209) ; P. de Nolhac, *Histoire du château de Versailles*, Paris, 1899 ; *La Création de Versailles* (*Revue de l'Art*, 1898, I, p. 399) ; *Le Versailles de Mansart* (*Gazette*, 1902, I, p. 209) ; L. Courajod, *Leçons professées à l'Ecole du Louvre*, t. III, P., 1903 (*Origines de l'Art moderne, rococo, baroque, style jésuite, académisme*) ; Lady E. Dilke, *French architects and sculptors of the XVIIIth Century*, L., 1900 ; F. de Fels, *Gabriel*, P., 1912 ; F. Mazerolle, *J.-D. Antoine, architecte de la Monnaie* (*Réunion des Sociétés savantes des Beaux Arts*, 1897, p. 1038) ; R. Milès, *Les Maisons de plaisance du XVIIIe siècle*, P., 1900 ; C. Sédille, *Charles Garnier* (*Gazette*, 1898, II, p. 341) ; O. Reichelt, *Das Zwingergebäude in Dresden* (*Deutsche Bauzeitung*, 1898, p. 410) ; H. Ziller, *Schinkel*, Bielefeld, 1896 ; L. Gonse, *Les Nouveaux Palais des Musées à Vienne* (*Gazette*, 1891, II, p. 353) ; C. Sédille, *L'Architecture moderne en Angleterre* (*Gazette*, 1886, I, p. 89) ; H. Fiérens-Gevaert, *Nouveaux Essais sur l'Art contemporain*, P., 1903 (sur la nouvelle école austro-belge et les tendances similaires) ; D. Joseph, *Gesch. der Baukunst des XIX. Jahrh.*, 2 vol., Lp., 1910 ; A. de Baudot, *L'Architecture et le ciment armé*, P., 1905.

RENAISSANCE SIÉNOISE ET FLORENTINE

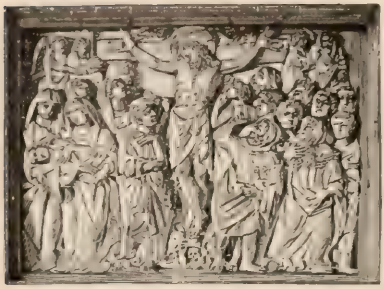


FIG. 224. — NICOLAS DE PISE.
LA CRUCIFIXION.
CHAIRE DU BAPTISTÈRE DE PISE.

L'ART plastique et pictural de la Renaissance ne doit pas s'expliquer par l'imitation des monuments antiques. Il y eut en Italie, comme dans le Nord et l'Est de la France, une première Renaissance au XIVe siècle, qui ne s'inspira pas ou s'inspira très peu de l'antiquité. Ce fut le développement logique du grand style gothique, passant par degrés au naturalisme, de l'art des imagiers de saint Louis à celui des " portraitistes " de Charles V. Le naturalisme gothique pénétra en Italie et y réveilla le réalisme italien, endormi depuis le IIIe siècle (cf. p. 93). Mais, alors qu'en France et en Flandre le naturalisme ne connut pas de frein et tomba dans la trivialité, en Italie, grâce à l'humanisme naissant et à l'exemple des monuments de l'art antique, il se tempéra, s'assagit et apprit à rechercher la beauté plus que l'expression. Ainsi, le rôle de l'antiquité fut celui d'une éducatrice, non d'une mère ; elle ne créa pas la Renaissance, mais la régla.

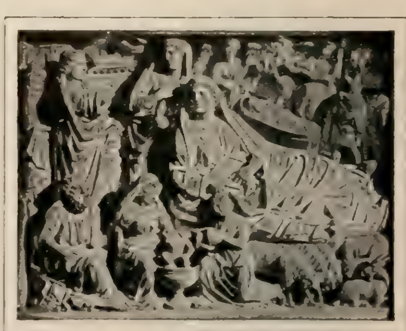


FIG. 225. — NICOLAS DE PISE.
LA NATIVITÉ.
CHAIRE DU BAPTISTÈRE DE PISE.

Un art ne peut agir sur un autre par simple contact ; il faut que le second soit parvenu, en vertu de son évolution naturelle, à un état qui le rende sensible aux influences du premier. Depuis le Ve siècle jusqu'au XVe, nous avons vu que les Italiens ne songèrent point à imiter les monuments romains, mais à les exploiter comme

carrière; une Rome barbare s'éleva à côté de la Rome impériale. Vers 1240, sous l'inspiration de l'empereur Frédéric II, il se forma en Apulie une école de sculpteurs et de graveurs, qui prirent pour modèles les statues, les bustes et les monnaies romaines de l'Empire. Cette école ne dura pas plus de quarante ans. Un artiste qui avait travaillé pour Frédéric II, Nicolas d'Apulie, connu sous le nom de Nicolas Pisano, vint à Pise et y sculpta en 1260 la chaire d'un baptistère, gothique d'architecture, mais ornée de bas-reliefs qui imitent, à s'y méprendre, ceux des sarcophages romains (fig. 224, 225). Il ne se montra pas moins habile imitateur en décorant une chaire du dôme de Sienne (1268). Mais cette résurrection prématurée de l'idéal antique resta isolée et fut stérile; le propre fils de Nicolas, Jean de Pise, est un pur réaliste de l'école gothique, sans doute inspiré de modèles français ou rhénans. Pour que l'Italie devînt accessible à l'enseignement de son passé romain, il fallut qu'elle traversât une période gothique, dont la première Renaissance, illustrée par Giotto et par Duccio, marque non pas la fin, mais l'apogée. Du reste, l'esprit gothique, avec les influences de la Flandre et de la vallée du Rhin, ne cessa de se faire sentir en Italie qu'au XVI[e] siècle; c'est alors seulement que l'esthétique gréco-romaine prit définitivement le dessus et commença le mouvement de propagande offensive qui assura sa domination jusqu'à nos jours[1].



FIG. 226. — DUCCIO. JÉSUS DEVANT PILATE. DÔME DE SIENNE.
(Cliché Lombardi, à Sienne.)



FIG. 227. — GIOTTO. LE FESTIN D'HÉRODE. ÉGLISE DU S.-CROCE, A FLORENCE.

1. Ces idées, que je résume en quelques lignes, ont été exprimées par Léon de Laborde dès 1849 et développées, en 1890, par Courajod.



Fig. 228. — Fra Angelico. L'Annonciation. Église de Cortone.

On racontait à Florence, au milieu du XVIe siècle, que des peintres byzantins, appelés dans cette ville, avaient éveillé, vers 1260, le talent de Cimabué, qui fut le premier peintre italien comme Adam avait été le premier homme ; on ajoutait que Cimabué, à son tour, découvrit le génie du berger Giotto, en le voyant tracer, avec une pierre pointue, la silhouette d'une brebis. Rien de cela n'est avéré. Cimabué était un mosaïste ; on ne connait pas de tableaux authentiques de sa main. Sienne, la rivale de Florence, produisit le premier peintre de génie, Duccio, qui a certainement vu et étudié des peintures et des émaux byzantins (1255-1319). Duccio joignait à l'instinct des compositions grandioses un sentiment large, sinon encore délicat, de la ligne (fig. 226). Le premier, il transforma en véritables tableaux, c'est-à-dire en groupements artistiques de figures, les chroniques peintes du Moyen Age, que les âmes pieuses avaient déchiffrées pendant des siècles comme une sorte de Bible des illettrés.



Fig. 229. — Fra Angelico. Le Couronnement de la Vierge. *(Musée du Louvre.)*

Duccio fut l'ancêtre, à Sienne, d'une nombreuse lignée de peintres : Simone Martini dit *Memmi*, les Lorenzetti, Taddeo di Bartolo, qui, sans atteindre à la puissance des Florentins, montrèrent peut-être plus de passion, de poésie et de suavité. Un petit tableau siénois, quand il est exquis, est un régal pour les yeux ; mais les belles œuvres sont rares dans cette école, qui produisit trop et

trop vite. Le tort de l'école siénoise, c'est qu'elle visa à l'expression et à l'émotion plus qu'à la perfection de la forme, qu'elle piétina sur place, qu'elle ne sut pas, en gardant ses qualités aimables, suivre les progrès des Florentins dans la voie sévère du naturalisme. Dès le XV[e] siècle, l'inspiration de l'école siénoise est épuisée ; c'est Florence qui lui envoie des peintres, après avoir profité de ses leçons.



FIG. 230. — BENOZZO GOZZOLI. LES ROIS MAGES. PALAIS RICCARDI, A FLORENCE.

Le premier des grands peintres florentins fut Giotto, mort en 1336. Son véritable maitre paraît avoir été le mosaïste romain, Pietro Cavallini, dont on a retrouvé d'admirables fresques à Sainte-Cécile du Transtévère. Pour bien connaître Giotto, il faut étudier ses fresques : même le bon tableau de lui qui est au Louvre, *Saint François recevant les stigmates*, donne une faible idée de son talent. Giotto ne dessine pas toujours bien, il drape lourdement et ses têtes sont vulgaires ; mais combien il dit clairement et poétiquement ce qu'il veut dire ! Les fresques de Giotto à Assise, racontant la vie de saint François, celles de Padoue et de l'église Santa-Croce à Florence (fig. 227) sont parmi les œuvres les plus attachantes de la peinture, bien qu'aucune des figures, prise à part, ne résiste à un examen rigoureux.



FIG. 231. — BENOZZO GOZZOLI. LES MÉDICIS REGARDANT CONSTRUIRE LA TOUR DE BABEL FRESQUE AU CAMPO SANTO DE PISE.

Giotto s'était inspiré des gothiques, notamment de Jean de Pise († 1329), et surtout de la nature ; ses successeurs furent presque uniquement des *giottesques* et perdirent le contact salutaire de la réalité. Leur école, très prolifique, se répandit sur toute l'Italie. Elle compte des illustrateurs ingénieux et féconds, comme les auteurs inconnus des grandes fresques du *Campo Santo* de



Fig. 232. — Masaccio. Saint Pierre et saint Jean faisant l'aumône. Église du Carmine, a Florence

Pise ; mais, préoccupés surtout de raconter, ils ne firent guère d'efforts pour serrer et pour épurer la forme. Le *giottisme* n'a produit qu'un seul grand artiste, le moine Fra Angelico, de Fiesole (1387-1455) ; encore a-t-il subi l'influence des fresques de Masaccio, qui fut un naturaliste. Fra Angelico est le peintre par excellence du christianisme suivant saint François. Personne n'a mieux exprimé que lui la joie de croire, la douceur de souffrir pour la foi, la béatitude des élus. Ce fut aussi, bien qu'on l'oublie parfois, un peintre savant, qui connaissait la forme humaine bien mieux que Giotto ; mais sa lyre mystique n'avait qu'un petit nombre de cordes. Il y a de la fadeur dans son beau talent, reflet d'une âme un peu enfantine, dont l'horizon eut pour bornes les murs d'un cloître. Ses Vierges et ses Anges nous charment d'abord et puis nous lassent par leur suavité ; on voudrait quelques loups dans cette bergerie



Fig. 233. — Andrea del Castagno. Portrait de Pippo Spano. Florence. Sainte-Apollonie.



Fig. 234. — Andrea del Castagno. La Cène. Florence. Sainte-Apollonie.

dévote (fig. 228, 229). Un auxiliaire de Fra Angelico, Benozzo Gozzoli (1420-1498), s'est montré, dans ses fresques du palais Riccardi à Florence, de San Gimignano, de Monte-

falco, de Pise, le conteur le plus naïvement exquis de la Renaissance ; ses visions du monde sont les rêves dorés d'un enfant (fig. 230, 231). Mais le monde n'est pas peuplé d'enfants, et ce n'est pas de rêves dorés qu'il se nourrit. Le giottisme eût fait choir l'art florentin dans la mièvrerie des images édifiantes si le naturalisme, si brillamment revendiqué par Donatello, n'avait trouvé, dans la peinture, un grand interprète, Masaccio (1401-1428). La chapelle des Brancacci, à l'église du Carmine de Florence, décorée des fresques de Masaccio, a été une source d'inspirations viriles pour tout l'art florentin du XV[e] siècle (fig. 232).



FIG. 235. — VERROCCHIO ET LORENZO DI CREDI.
LA MADONE ET DEUX SAINTS.
DÔME DE PISTOIE.
(Cliché Alinari, à Florence.)



FIG. 236. — FILIPPO LIPPI.
FRAGMENT DU COURONNEMENT DE LA VIERGE. FLORENCE
(Cliché Anderson, à Rome.)



FIG. 237. — VERROCHIO. VIERGE ET ENFANT AVEC DEUX ANGES.
(Galerie Nationale de Londres.)
(Cliché Hanfstaengl, à Munich.)

Ses contemporains — influencés comme lui par Donatello — Paolo

Uccello, le premier peintre de batailles et de perspectives, Andrea del Castagno, d'une vigueur presque brutale, achevèrent de dégoûter les Florentins de la fadeur (fig. 233, 234). Fra Filippo Lippi, un autre moine, mais un moine qui n'avait pas renoncé à la vie (1406-1469), offre presque la synthèse de Fra Angelico et de Masaccio ; dans ses chefs-d'œuvre, dont l'un est au Louvre, la force, souvent un peu rugueuse, s'éclaire de tendresse (fig. 236). Verrocchio, que l'on connaît surtout comme sculpteur (1435-1488), triomphe, dans ses rares peintures, par la maîtrise de la ligne (fig. 235, 237) ; il fut, en outre, l'un des premiers Florentins à comprendre le paysage, le rôle qu'y jouent non seulement les formes, mais l'air et la lumière. Rappelons, toutefois, que, dix ans avant sa naissance, les Van Eyck avaient peint en Flandre des paysages admirables : l'art italien, comme l'a dit Courajod, a été le fils privilégié, mais non le fils aîné de la Renaissance. — Un peu plus jeune que Verrocchio, Botticelli (1444-1510) fut élève de Fra Filippo, mais soumis, comme d'ailleurs Verrocchio, à l'influence d'un maître du réalisme, Antonio Pollaiuolo, élève lui-même de Donatello et d'Ucello (fig. 238). Botticelli est un des génies les plus originaux de la peinture, un génie créateur, mais inquiet et tourmenté, que sa passion pour la ligne expressive entraîna souvent jusqu'à la bizarrerie. Le plaisir très mêlé que nous causent ses œuvres est une sorte de vibration nerveuse,



Fig. 238. — A. Pollaiuolo. Tobie et l'ange.
(Musée de Turin.)
(Cliché Anderson, à Rome.)



Fig. 239. — Botticelli. Allégorie du Printemps.
(Académie de Florence.)

d'hyperesthésie. On a parlé du *surhomme*, création du cerveau malade de Nietzsche ; Botticelli est le *surpeintre*. Sans être coloriste, sans même viser à l'être, il sait faire valoir, par la couleur, le *tremolo* continu et contagieux de ses lignes. Quand il est admirable, comme dans *le Printemps*, à Florence, il offre l'expression la plus parfaite de l'humanisme et la quintessence de la distinction florentine. Botticelli a trouvé ses fidèles les plus enthousiastes parmi les neurasthéniques du XIX[e] siècle finissant. On s'est pâmé (car c'est ainsi qu'admirent les neurasthéniques) non seulement devant ses défauts, mais devant ceux de ses plus grossiers imitateurs. Pour sentir ce qu'il y a en lui de vraie force et de subtilité vivifiante, il faut une éducation de connaisseur (fig. 239, 240).



FIG. 240. — BOTTICELLI. LA VIERGE AVEC L'ENFANT ET DES ANGES.
(Musée Ambrosien, à Milan.)
(Cliché Alinari, à Florence.)

Deux peintres d'une étonnante facilité, ingénieux, élégants, aisés à comprendre, exprimèrent à merveille les qualités aimables de la haute Renaissance italienne. Le plus âgé, Domenico Ghirlandajo (1449-1494), est un Verrocchio un peu adouci, dont les grandes compositions religieuses sont embellies par une couleur gaie et transparente. Nous avons au Louvre un de ses chefs-d'œuvre, la *Visitation* (fig. 241-243). De l'autre, Filippino Lippi, le Louvre n'a rien. Fils de Fra Filippo et élève de Botticelli, il fut à son maître ce que Ghirlandajo est à Verrocchio. A cet artiste doué et fécond, quoique peu inventif, la peinture doit toute une série d'œuvres délicieuses, dont la plus belle peut-être est *l'Apparition de la Vierge à saint Bernard*, à la Badia de Florence (fig. 244-246). Au même groupe d'artistes



FIG. 241. — D. GHIRLANDAJO. LA VISITATION.
(Musée du Louvre.)



FIG. 242. — D. GHIRLANDAJO. ADORATION DES MAGES.
ÉGLISE DES INNOCENTS, A FLORENCE.
(Cliché Alinari, à Florence.)

appartiennent Piero di Cosimo, créateur de charmantes idylles, portraitiste subtil, et le condisciple inégal de Léonard, Lorenzo di Credi, dont un grand tableau, fait en collaboration avec son maître Verrocchio, est l'ornement de la cathédrale de Pistoie (fig. 235).

Nous réservons pour plus tard les deux géants de la Renaissance florentine, Léonard de Vinci et Michel-Ange. Mais il est deux maîtres de la Toscane méridionale et de la Romagne dont il faut dire quelques mots ici : Piero dei Franceschi et son élève Luca Signorelli. Piero (1416-1462), maître du séduisant Melozzo da Forli, occupe une place à part dans l'art italien ; impersonnel et froid, avec ses figures droites et pâles, il a quelque chose d'inquiétant et de spectral, joint à une nuance de tristesse et de dédain (fig. 247). Signorelli (1441-1523) est le Dante de la peinture du XVe siècle ; triste aussi, et d'une énergie presque farouche, jusque dans ses admirables vierges au menton puissant (fig. 250 *a*).



FIG. 243. — D. GHIRLANDAJO.
LA NAISSANCE DE SAINT JEAN.
ÉGLISE DE SAINTE-MARIE-NOUVELLE, A FLORENCE.
(Cliché Alinari, à Florence.)

Il y a de l'émotion sous ce masque de force, mais elle se cache. Sa *Fin du Monde*, à la cathédrale d'Orviéto, annonce le *Jugement dernier* de Michel-Ange à la Chapelle Sixtine (fig. 250) ; son *Éducation de Pan*, au musée de Berlin, est un chef-d'œuvre de dessin sévère et sculptural (fig. 248).



FIG. 244. — FILIPPINO LIPPI.
L'ADORATION DES MAGES.
(Musée des Offices, à Florence.)

Ainsi, la peinture florentine se meut entre deux extrêmes : la suavité mystique et la vigueur attristée. Elle est bien le reflet d'une société agitée, ardente dans ses discordes civiles, où le fanatisme chrétien d'un Savonarole coudoie l'humanisme presque païen de la cour des Médicis. L'art antique lui a donné des leçons de dessin, lui a fourni des exemples de l'interprétation correcte des formes, mais ne lui a rien communiqué de son esprit. L'âme florentine plonge toutes ses racines dans le Moyen Age ; elle n'est ni grecque ni romaine, parce qu'elle est encore profondément religieuse, illuminée et assombrie tour à tour par les visions rayonnantes ou terribles de l'au-delà.



FIG. 245. — FILIPPINO LIPPI.
LA VIERGE APPARAISSANT A SAINT BERNARD.
ÉGLISE DE LA BADIA, A FLORENCE.
(Cliché Alinari.)

La sculpture florentine commence avec Lorenzo Ghiberti (1378-1465). Entre 1405 et 1452, il modela les étonnantes séries de bas-reliefs à sujets bibliques qui décorent deux grandes portes en bronze du Baptistère de Florence. Michel-Ange disait de la seconde qu'elle était digne de figurer au Paradis (fig. 249).



Fig. 246. — École de Filippino Lippi. La Vierge adorant l'Enfant. Palais Pitti, a Florence. (*Cliché Alinari, a Florence.*)

Ces bas-reliefs sont traités à la façon de tableaux, avec des plans en perspective et des personnages d'autant moins saillants qu'ils sont plus éloignés. Ils ont été, comme les fresques de Masaccio, une source d'inspiration pour toute l'école florentine.

A la même époque, le grand Donatello (1386-1466) donnait l'exemple d'un naturalisme aigu dans ses statues de saints, dans ses portraits et dans ses bas-reliefs, en même temps que d'une grâce exquise dans la représentation de l'enfance (fig. 251-254). Le naturalisme de Donatello consiste à faire vivre, dans le bronze et dans le marbre, des modèles conformes à l'idéal florentin, élancés, fortement musclés, énergiques et expressifs des pieds à la tête.

Cet idéal est presque l'opposé de l'antiquité classique, mais c'est bien celui de l'art moderne ,émancipé du joug académique : Rodin et Constantin Meunier sont les héritiers de Donatello, qui se rattache lui-même à la tradition gothique bien plus qu'à celle des sculpteurs grecs et romains.

Un des élèves de Donatello, Verrocchio (1435-1488), fut à la fois peintre et sculpteur. Maître de Léonard de Vinci, de Lorenzo di Credi et de bien d'autres, il a créé la plus belle figure équestre de la Renaissance — sans en excepter le Gattemalata de Donatello à Padoue — la puissante image du condottiere Colleone à Venise (1479 ; fig. 255).

Un autre élève de Donatello,



Fig. 247. — Piero dei Franceschi. Le Songe de Constantin. Église Saint-François, a Arezzo.

Desiderio da Settignano, mort très jeune en 1464 (fig. 256), fut le chef



FIG. 248. — L. SIGNORELLI. L'ÉDUCATION DE PAN.
(Musée de Berlin.) (Cliché Hanfstaengl, Munich.)

d'une école charmante de marbriers, à tendances plus suaves et plus idéales que Donatello, qui nous a laissé des têtes de Vierge, des portraits de femmes et d'enfants, d'une douceur un peu voilée de tristesse et d'un sentiment que l'art antique n'a pas connu. A cette école appartiennent Mino da Fiesole († 1484), Antonio Rossellino († 1478) et Benedetto da Majano († 1497). Leur talent s'employa surtout à sculpter des portraits, des bas-reliefs votifs, des autels et des tombeaux dans les églises (fig. 257-259).



FIG. 249. — GHIBERTI.
HISTOIRE D'ISAAC ET DE JACOB.
DEUXIÈME PORTE DU BAPTISTÈRE, A FLORENCE.

En même temps que Donatello, florissait à Sienne Jacopo della Quercia, sculpteur original et puissant, certainement influencé par



FIG. 250. — SIGNORELLI. LES DAMNÉS. FRAGMENT D'UNE GRANDE FRESQUE AU DÔME D'ORVIETO. *(Cliché Anderson, à Rome)*



FIG. 250 *a*. — SIGNORELLI. MARIE SALOMÉ. FRAGMENT D'UNE CRUCIFIXION A BORGO SANSEPOLCRO. *(Cliché Alinari)*

le réalisme flamand et bourguignon, qui fut le modèle de Michel-Ange (fig. 260). A Florence même, travaillait le délicieux artiste Lucca della Robbia, dont les bas-reliefs émaillés et polychromes furent une des sources du génie de Raphael ; d'autres membres de la même famille, Giovanni et Andrea, continuèrent cette industrie d'art jusque vers 1530 (fig. 261, 261 *a*).



FIG. 251. — DAVID. PAR DONATELLO. A FLORENCE.

Jacopo Tatti, dit Sansovino (1486-1570), élève d'Andrea Sansovino (fig. 264), exprima noblement le génie sculptural de la Renaissance, parce qu'il sut, comme Raphael dans la peinture, concilier l'esprit classique et l'esprit chrétien (fig. 263).

Presque toutes les grandes œuvres des sculpteurs florentins sont restées dans leur pays



FIG. 252. — SAINT JEAN, PAR DONATELLO. DÔME DE FLORENCE.

d'origine, alors que celles des peintres ont émigré, en bonne partie, vers les musées du reste de l'Europe. Cela explique que les premières soient moins connues ; mais elles ne sont pas moins dignes de l'être. Alors même que la peinture du XVe siècle aurait disparu comme la peinture grecque, le génie de la Renaissance survivrait tout entier dans les œuvres de ses grands sculpteurs.

Mais quelle différence entre Florence, l'Athènes du XVe siècle, et l'Athènes de Périclès ! Rares sont les œuvres, à Florence, qui témoignent d'un heureux équilibre entre les facultés de l'esprit et les sentiments ; tantôt un réalisme tourmenté, suraigu, presque douloureux, tantôt une grâce langoureuse, mélancolique jusque dans l'expression de la joie. C'est qu'entre Athènes et Florence il y a le christianisme, religion tout intérieure, qui a divinisé la douleur et jeté comme un anathème



FIG. 253. — DONATELLO.
ANGE AVEC TAMBOURIN.
(Musée de Berlin.)
(Cliché Seemann, éditeur.)



FIG. 254. — DONATELLO (?).
BUSTE DE NICCOLO DA UZZANO (?).
(Musée National de Florence.)



FIG. 255. — MONUMENT
DE COLLEONE, PAR VERROCCHIO,
A VENISE.

sur la chair. Après sa période dogmatique et sèche qui se termine au XIIIe siècle, le christianisme tendit à devenir, grâce surtout à saint François d'Assise (mort en 1226), une religion de tendresse mystique et d'ascétisme exalté. On ne fera jamais la part assez grande, dans l'art de la haute Renaissance, à la révolution morale accomplie par les disciples de saint François.



FIG. 256. — DESIDERIO DA SETTIGNANO. MADONE ET ENFANT, A FLORENCE.

La qualité dominante de la sculpture florentine, que l'on retrouve, mais souvent moins marquée, dans la peinture, c'est la fermeté délicate des lignes, ce qu'on pourrait appeler leur *qualité*. Pourquoi une copie d'après un chef-d'œuvre n'est-elle presque jamais un chef-d'œuvre ? C'est que le sentiment personnel d'un grand artiste ne s'affirme pas seulement dans l'invention, dans la disposition des figures, mais dans des nuances de forme infiniment subtiles qui échappent à l'attention d'un copiste. On a distingué, avec beaucoup de raison, les lignes et les surfaces *vivantes* des lignes et des surfaces *mortes*. Les premières seules ont ce qu'un critique contemporain, M. B. Berenson, appelle des *valeurs tactiles*, c'est-à-dire ce frémissement presque imperceptible de vie dont l'effet sur l'œil est analogue à celui de la chair vivante sur les papilles des doigts. Les artistes de génie ont le secret d'infuser la vie dans chaque sinuosité de contour, dans chaque centimètre



FIG. 257. — MINO DA FIESOLE. LA VIERGE AVEC L'ENFANT ET DES SAINTS. CATHÉDRALE DE FIESOLE.



Fig. 258. — A. Rossellino.
La Nativité.
Église de Montoliveto, a Naples.
(Cliché Alinari, Florence.)

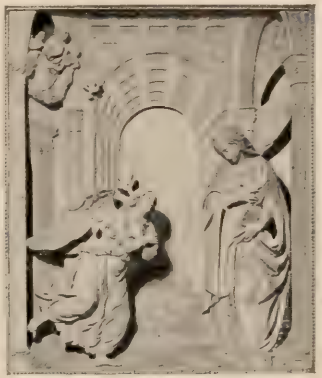


Fig. 259. — Benedetto da Majano.
L'Annonciation.
Église de Montoliveto, a Naples.
(Cliché Alinari, Florence.)

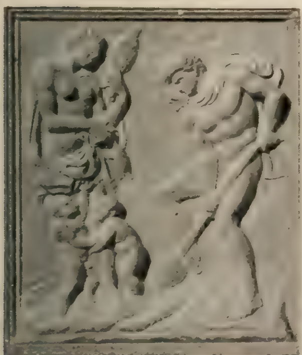


Fig. 260. — J. della Quercia.
Adam et Ève.
Église de S. Petronio, a Bologne.

carré de surface ; il suffit de constater, en une œuvre d'art, des lignes ou des surfaces *mortes*, c'est-à-dire insignifiantes, plates ou arrondies, vides d'expression et de pensée, pour y reconnaître soit une copie, soit le travail d'un artiste médiocre. Rien de plus instructif, à cet egard, que de comparer, au Louvre même, un des *Esclaves* de Michel-Ange, marbre où tout vibre, avec une statue de Canova ou de Pradier, où la grâce de l'ensemble, c'est-à-dire de la silhouette, ne rachète pas la froideur du modelé, la mollesse facile et veule de l'exécution. Les anciens savaient déjà que ce doux frémissement de la vie est la qualité maîtresse des chefs-d'œuvre : *spirantia mollius aera*, disait Virgile.

BIBLIOGRAPHIE. — *Ouvrages* de X. Kraus, A. Venturi, Michel, cités p. 103. — L. Courajod, *Leçons professées à l'Ecole du Louvre*, t. II, P., 1901 (les origines de la Renaissance :

cf. *Gazette*, 1888, I, p. 21) ; E. Müntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance en Italie*, 3 vol., P., 1889-1895 ; J. Burckhardt, *Der Cicerone*, 8e éd. par Bode, 3 vol., Lp., 1901 (traduit par Gérard sur la 5e éd. allemande) ; *Die Cultur der Renaissance in Italien*, 8e éd. par Geiger, 2 vol., Lp., 1901 ; L. Pastor, *Geschichte der Päpste*, 4e éd., t. I-III, Fribourg, 1900 (époque de la Renaissance) ; E. Müntz, *Les Précurseurs de la Renaissance*, P., 1882 (édition italienne très augmentée, Florence, 1902) ; H. Wölfflin, *Die klassische Kunst, Einführung in die italienische Renaissance*, M., 1901 (point de vue évolutionniste ; trad. française).



FIG. 261. — LUCA DELLA ROBBIA.
LA VIERGE AVEC DEUX ANGES.
(Via dell' Agnolo, à Florence.)
(Cliché Alinari, Florence.)

J. Crowe et G. Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*, trad. Jordan, 6 vol., Lp., 1869-1876 (nouvelle édition italienne en 5 vol., 1889-1892 ; deux nouvelles éditions anglaises ont paru, L., 1903-1912) ; Wœrmann, *Geschichte der Malerei*, 3 vol., Lp., 1879-1888 ; J. Lermolieff (pseudonyme du sénateur italien Morelli), *Kunstkritische Studien über italienische Malerei*, 3 vol., Lp., 1890-1893 (aussi en anglais et en italien) ; B. Berenson, *The study and criticism of Italian art*, t. II, L., 1902 (avec un exposé de la méthode *morellienne*[1]) ; G. Lafenestre, *La Peinture italienne jusqu'à la fin du XVe siècle*, P., 1900 ; H. Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst in Italien*, B., 1903 ; L. Gillet, *Hist. artist. des ordres mendiants*, P., 1912.

W. Lübke, *Geschichte der Plastik*, 3e éd., 2 vol., Lp., 1880 ; Ch. Perkins, *Les Sculpteurs italiens*, trad. Haussoullier, P., 1869 (nouv. éd., P., 1891) ; W. Bode, *Die italienische Plastik*, 3e éd., B., 1902 ; L.-F. Freeman, *Italian sculptors of the Renaissance*, L., 1902 ; W.-S. Waters, *Ital. sculptors*, L., 1912 ; Venturi, *Ouvr. cité* (p. 103), t. V, Milan, 1905.

A. Brach, *Nicola und Giovanni Pisano*, Strasbourg, 1903. Origine apulienne de Nicolas de Pise : Polaczek, *Repert. für Kunstwissenschaft*, 1903, p. 361 (contre) ; E. Bertaux, *L'Art dans l'Italie mérid.*, P., 1903, t. I, p. 787 (pour) ; cf. Male, *Gazette*, 1905, I, p. 117.

L. Douglas, *A history of Siena*, L., 1902 ; W. Rothes, *Die Blütezeit der Sienesischen Malerei*, Strasbourg, 1904 ; H. Heywood et Lucy Olcott, *A guide to Siena, history and art*, Sienne, 1903 ; S. Borghesi et L. Banchi, *Nuovi documenti per la storia dell' arte senese*, Sienne, 1898 ; F. Wickhoff, *Ueber die Zeit des Guido von Siena* (*Mittheil. des Instit. für österr. Geschichtsforschung*, 1889, t. X, 2 (légende de Cimabué) ; A. Aubert, *Die Cimabuefrage*, L., 1907 (cf. l'art. *Cimabue* dans le *Künstlerlex.* de Thieme) ; A. Pératé, *Duccio* (*Gazette*, 1893, I, p. 89) ; E.-H. Weigelt, *Duccio*, Lp., 1911 ; B. Berenson, *A Sienese painter of the Franciscan legend, Sassetta* (*Burlington Magazine*, 1903, III, p. 3 ; cf. L. Douglas, *Ibid.*, 1903, II, p. 265) ; E. Bertaux, *Sancta Maria di Donna Regina e l'arte senese a Napoli del secolo XIV*, Naples, 1899 (cf. *Repertorium*, 1899, p. 401) ; A. Gosche, *Simone Martini*, Lp., 1899 ; B. Supino, *Arte Pisana*, Florence, 1903.



FIG. 261 *a*. — ANDREA DELLA ROBBIA.
LA VIERGE AVEC DEUX SAINTS.
CATHÉDRALE DE PRATO.

R. Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, t. I, Berlin, 1896 (cf. *Repertorium*, 1897, p. 215) ; E. Müntz, *Florence et la Toscane*, P., 1896.

B. Berenson, *The drawings of the Florentine painters*, Londres, 1903 (2 énormes in-folio hors de prix) ; *The Florentine painters of the Renaissance*, 3e éd., L., 1909 ; G. Lafenestre et E. Richten-

1. Cette méthode consiste à contrôler l'attribution des œuvres d'art par l'étude des menus détails d'exécution (Cf. *Revue critique*, 1895, I, p. 271).



FIG. 262. — ANDREA DELLA ROBBIA.
LA VISITATION.
ÉGLISE S. GIOVANNI, A PISTOIE.



FIG. 263.
JACOPO SANSOVINO. BACCHUS.
(Musée National de Florence.)

berger, *Florence*, P., 1895 (la peinture); M. Zimmermann, *Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter*, 2 vol., Lp., 1899-1900; H. Thode, *Giotto*, Bielefeld, 1900; J. Ruskin, *Giotto and his works in Padua*, L., 1900; M. Perkins, *Giotto*, L., 1902; J.-B. Supino, *Il Camposanto di Pisa*, Florence, 1896 (cf. *Repert.*, 1897, p. 67); O. Siren, *D. Lorenzo Monaco*, Strasbourg, 1905; *Giottino*, Lp., 1908; L. Douglas, *Fra Angelico*, 2e éd., L., 1902; L. Pichon, *Fra Angelico*, P., 1911; U. Mengin, *Benozzo Gozzoli*, P., 1909; A. Schmarsow, *Masaccio-Studien*, Cassel, 1895-1900 (sur la chapelle Brancacci et l'attribution des fresques qui la décorent, cf. *Gazette*, 1902, I, p. 89); W. Weisbach, *Francesco Pesellino*, B., 1901 (cf. *Gazette*, 1907, I, p. 341); C. Loeser, *Uccello* (*Repert.*, 1898, p. 83); Wolfram Waldschmidt, *A. del Castagno*, B., 1900; M. Cruttwell, *A. Pollaiuolo*, L., 1907; H. Ulmann, *Bilder und Zeichnungen der Pollajuoli* (*Jahrb.* des Musées de Berlin, 1894, p. 230); M. Cruttwell, *Verrocchio*, L., 1904; M. Reymond, *Verrochio*, P., s. d.; Ulmann, *Botticelli*, M., 1893; E. Steinmann, *Botticelli*, Bielefeld, 1897 (trad. angl. L., 1901); H. Horne, *Botticelli*, L., 1908; Ch. Diehl, *Botticelli*, P., 1906; Oppé, *Botticelli*, P., 1912; E. Jacobsen, *Allegoria della Primavera di Botticelli* (*Archivio dell' arte*, 1897, p. 321); H. Mackowsky, *Jacopo del Sellaio* (*Jahrb.*, des Musées de Berlin, 1899); E. Steinmann, *Ghirlandajo*, Bielefeld, 1897; G. Davies, *D. Ghirlandajo*, L., 1908; E. Strutt, *Fra Filippo Lippi*, L., 1902; J.-B. Supino, *Les deux Lippi*, trad. franç., Florence, 1904; W.-G. Waters, *Piero della Francesca*, L., 1901; B. Berenson, *Alessio Baldovinetti et P. della Francesca* (*Gazette*, 1898, II, p. 39); F. Wilting, *P. dei Franceschi*, Strasbourg, 1898; M. Cruttwell, *Signorelli*, L., 1902; Mancini, *Signorelli*, Flor., 1903; F. Knapp, *Piero di Cosimo*, Halle, 1899; H. Haberfeld, *Piero di Cosimo*, Breslau, 1901; E. Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, t. I, M., 1901 (époque de Sixte IV); W. Kallab, *Die toskanische Landschaftsmalerei* (*Jahrb.* des Musées de Vienne, 1900); J. Guthmann, *Die Land-*



FIG. 264. — ANDREA SANSOVINO.
TOMBEAU DU CARDINAL
ASCANIO SFORZA
A S. MARIA DEL POPOLO (ROME).

schaftsmalerei der toskanischen und umbrischen Kunst, Lp., 1902; F. Rosen, *Die Natur in de Kunst*, Lp., 1903.

M. Reymond, *La Sculpture florentine*, Florence, 1898; W. Bode, *Florentinische Bildhauer der Renaissance*, B., 1902; M. Reymond, *Lorenzo Ghiberti* (*Gazette*, 1896, II, p. 125); Bertaux, *Donatello*, P., 1911; A.-G. Meyer, *Donatello*, Bielefeld, 1902; Frida Schottmüller, *Donatello*, M., 1905 (cf. *Repertorium*, 1905, p. 384); E. Müntz, *Andrea Verrocchio et le Tombeau de Francesca Tornabuoni* (*Gazette*, 1891, II, p. 27); F. Wolff, *Michelozzo di Bartolomeo*, Strasbourg, 1900; M. Cruttwell, *Luca and Andrea della Robbia*, L., 1902 (cf. Mary Logan, *Gazette*, 1905, I, p. 256); S. Weber, *Die Entwicklung des Putto in der Plastik der Frührenaissance*, Heidelberg, 1898.

F. Lippmann, *Der Kupferstich*, 3e éd., B., 1905; A. M. Hind, *History of engraving*, L., 1908; Kristeller, *Kupferstich und Holzschnitt*, 2e éd., B., 1911; L. Rosenthal, *La gravure*, P., 1910; Armand, *Les Médailleurs italiens des XVe et XVIe siècles*, 2e éd., 3 vol., P., 1883-1887; C. von Fabriczy, *Medaillen der ital. Renaissance*, Lp., 1903 (cf. Bode, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1903, II, p. 36); G. Hill, *Portrait medals of Ital. artists.*, L. 1912; E. Molinier, *Les Plaquettes*, P., 1886; J. Maindron, *Les Collections d'armes du Louvre et du Musée d'Artillerie* (*Gazette*, 1891, II, p. 466; 1893, II, p. 265); *Les Armes*, P., s. d.

A. de Champeaux, *Le Meuble*, t. I, P., 1888; E. Molinier, *Les Meubles du Moyen Age et de la Renaissance*, P., 1896; *Les Ivoires*, P., 1896; *L'Emaillerie*, P., 1901; A. Maskell, *Ivories*, L., 1905; J.-W. Bradley, *A dictionary of Miniaturists, Illuminators*, etc., L., 1888; F.-H. Jackson, *Intarsia and marquetry*, L., 1908; Drury Fortnum, *Maiolica*, L., 1896; O. von Falke, *Majolika*, B., 1896; W. Bode, *Altflorentinische Majoliken* (*Jahrbücher* des Musées de Berlin, 1898, p. 206); H. Wallis, *Early italian majolics*, L., 1901 (cf. *Gazette*, 1902, I, p. 352); A. Darcel, *La Céramique italienne* (*ibid.*, 1892, I p. 136); E. Molinier, *La Céramique italienne au XVe siècle*, P., 1888; R. Davillier, *Les Origines de la Porcelaine en Europe*, P., 1882; G. Vogt, *La Porcelaine*, P., s. d.; R. L. Hobson, *Porcelain*, L., 1906; Th. Deck, *La Faïence*, P., s. d.; H. Cunynghame, *European enamels*, New-York, 1907; E. Müntz, *La Tapisserie*, 3e éd., P., 1888; W. G. Thomson, *A history of tapestry*, L., 1907; G. Migeon, *Les Tissus*, P., 1909; Isabelle Errera, *Catalogue d'étoffes*, 2e éd., Bruxelles, 1907 (600 gr.); H. Moore, *The lace book* (dentelles), New-York, 1904.

SEIZIEME LEÇON

LA PEINTURE VÉNITIENNE

BIEN que Venise, au XVe et au XVIe siècle, ait produit d'excellents sculpteurs comme les Lombardi, c'est toujours à ses peintres que l'on pense d'abord quand il est question de l'école vénitienne ; aussi ne nous occuperons-nous ici que de la peinture.

L'école vénitienne, telle qu'elle s'épanouit dans la seconde moitié du XVe siècle, dérive de deux écoles antérieures. La plus ancienne avait pour centre l'îlot de Murano, où se perpétua pendant longtemps un style byzantin relevé d'influences padouanes. Vers le milieu du XVe siècle, les maîtres les plus actifs de cette école appartenaient à la famille des Vivarini ; le plus illustre des Vivarini, Alvise, né en 1450, paraît avoir été le maître de Lorenzo Lotto (fig. 265).



FIG. 265. — ALVISE VIVARINI. VIERGE ET ENFANT AVEC ANGES MUSICIENS. ÉGLISE DU RÉDEMPTEUR A VENISE. *(Cliché Alinari à Florence.)*

La seconde école vénitienne primitive est celle que fonda Jacopo Bellini, père des deux grands peintres Gentile et Giovanni. Jacopo était élève du peintre ombrien Gentile da Fabriano ; mais il subit plutôt l'influence de l'école de Padoue, qui est vraiment la mère de la grande école vénitienne.

Padoue, qui dépendait politiquement de Venise, possédait, depuis 1222, une université florissante, en relations suivies avec la vallée du Rhin et la France ; elle devint bientôt le centre intellectuel de toute l'Italie du Nord. De bonne heure, on vit arriver à Padoue des artistes florentins, notamment Giotto et Donatello qui y passa dix ans (1443-1453). L'école padouane offre comme une synthèse de l'élégance florentine et des bas-reliefs gréco-romains. Nulle part, sur un vieux fond de sévérité gothique, l'influence de la sculpture antique n'est plus sensible. Mantegna, élève de Squarcione (1431-1506), fut

un puissant génie que l'on peut très bien connaître au Louvre, bien que ses œuvres les plus importantes soient ses fresques de Padoue et de Mantoue. Son style sculptural, abstrait, également imprégné de souvenirs gothiques et classiques, d'une correction presque hautaine dans sa sécheresse, ne doit pas seulement être étudié dans ses peintures, mais dans ses admirables gravures et dans ses dessins (fig. 266-268). Il y a là une rudesse saine et virile, aussi éloignée du *giottisme* que du classicisme édulcoré des académiques. Mantegna exerça une influence énorme sur l'école vénitienne de Bellini et même sur l'école rivale de Murano; dans le grand art de Venise au XV[e] siècle, on peut dire que toutes les qualités les plus hautes dérivent de lui.



Fig. 266. — A. Mantegna. Martyre de S. Jacques. Fresque aux Eremitani, a Padoue.

Un troisième élément, dont il faut tenir grand compte, est le rôle joué par un peintre d'origine sicilienne, mais qui vécut à Venise, Antonello de Messine. Né en 1444, il alla, dit-on, se former dans les Flandres et apprit d'un des successeurs de Van Eyck, peut-être de Petrus Cristus, la technique de la peinture à l'huile. Il est pourtant probable que les Vénitiens, en relations constantes avec le nord de l'Europe, ont dû connaître cette technique avant lui. Antonello est l'auteur d'un des plus beaux portraits du Louvre, celui de l'homme que l'on appelle le *Condottière*; il en a peint d'autres presque d'égale valeur, comme celui de la collection Trivulzio à Milan (fig. 269), et nous

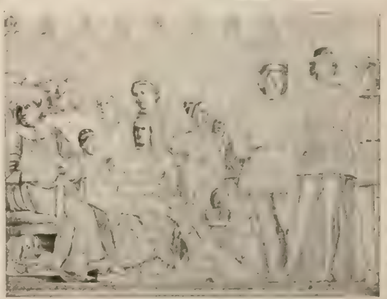


Fig. 267. — Mantegna. Barbe de Brandebourg, marquise de Gonzague, et sa cour. Fresque du palais de Mantoue.

lui devons quelques petits tableaux d'une exécution étonnante, par exemple le *Calvaire* d'Anvers et le *Saint Jérôme* de la Galerie Nationale de Londres. Il est bon de dire que les couleurs à l'huile n'étaient employées, à cette époque, que pour donner un lustre superficiel à une peinture très soignée, exécutée à la détrempe (colle ou blanc d'œuf), qui formait comme le dessous du tableau. Le premier peintre qui ait peint directement, exclusivement à l'huile, est l'Espagnol Velasquez.



FIG. 268. — MANTEGNA. TRIOMPHE DE CÉSAR. FRAGMENT D'UN CARTON A HAMPTON-COURT.

Venise était mieux gouvernée que les autres villes de l'Italie. Son commerce avec l'Orient l'avait faite riche et prospère ; elle ne connaissait pas la guerre civile. La religion y était respectée, mais moins tyrannique qu'ailleurs ; dès le XIIIe siècle, Venise sut tenir tête à l'Inquisition et revendiquer pour ses magistrats, à l'exclusion des moines envoyés de Rome, le droit de punir les hérétiques. La vie sociale y était très développée ; on aimait les plaisirs, les beaux atours, les réunions brillantes, les grandes cérémonies où tous les corps de l'État participaient. Ces habitudes se reflètent dans la peinture vénitienne, éprise de vie, représentant volontiers des processions magnifiques — comme le célèbre tableau de Gentile Bellini à Venise — ou des réunions tantôt sacrées et tantôt profanes. Les réunions sacrées sont les *sante conversazioni,* genre de composition spécial à la peinture vénitienne, où des saints, des saintes, des personnages de l'Écri-



FIG. 269. — ANTONELLO DE MESSINE. PORTRAIT (1476).
(Collection Trivulzio, à Milan.)
(Cliché Anderson, à Rome.)



Fig. 270. — Giorgione. Le Concert champêtre.
(Musée du Louvre.)

ture, sont groupés sans motif apparent, uniquement pour le plaisir d'être ensemble. Les réunions profanes ont pour type ce charmant *Concert champêtre* de Giorgione au Louvre (fig. 270), assemblée en plein air, dans un paysage riant, de femmes nues et de musiciens. Assurément, cela ne se passait pas ainsi à Venise ; mais les peintres de *conversazioni* ne regardaient pas à la vraisemblance : ils voulaient représenter de beaux corps, des vêtements éclatants, donner l'idée d'une vie facile et joyeuse, sur un fond lumineux de paysage, et ils y réussissaient.

Dès la fin du XV[e] siècle, les madones et les saints des peintres vénitiens ne sont plus des personnages ascétiques et moroses, mais de belles jeunes dames, de beaux jeunes gens au teint fleuri, aux cheveux dorés, qui aiment à se parer d'étoffes magnifiques et trouvent que la vie vaut la peine d'être vécue.

Cet optimisme souriant est le caractère essentiel de la peinture vénitienne et se traduit surtout par l'opulence rayonnante de sa couleur. Expliquer cela par le climat est inadmissible, car il y a plus d'éclat encore dans le ciel de Naples ; or, les peintres de Naples ont peint gris et noir. C'est affaire de santé morale et physique, à Venise comme dans la Flandre de Rubens. A Florence, même chez des coloristes délicats et habiles, la couleur est quelque chose d'accessoire, de surajouté au dessin ; à Venise, depuis Giorgione, c'est la peinture même, qui



Fig. 271. — Giovanni Bellini. Pieta.
(Musée de Milan.)

semble parfois moins préoccupée des objets qu'elle représente que de l'atmosphère où ils baignent, de la lumière qui les pénètre et les enveloppe. Les Vénitiens n'ont pas été seulement des *coloristes*, mais des *luministes*.



FIG. 272. — GIOV. BELLINI.
VIERGE ET ENFANT.
(Académie de Venise. (Cliché Naya, à Venise.)

Giovanni Bellini, qui vécut 86 ans (1430-1516), a passé par des étapes si diverses qu'on dirait une école de peinture plutôt qu'un peintre. Ses premières œuvres sont encore fines et sèches, voisines de Mantegna, avec des duretés et des bizarreries de dessin ; les compositions de son âge mûr sont des chefs-d'œuvre où presque rien ne manque, pas même un reflet de la couleur de Giorgione, élève de Giovanni, mais mort six ans avant lui. Ce grand artiste, maître de nombreux élèves, a parcouru, au cours d'une laborieuse existence, tout le chemin qui mène de Mantegna à Titien. Une seule chose lui fit défaut : le don ou le goût de représenter le mouvement (fig. 271-274).



FIG. 273. — G. BELLINI.
VIERGE ET ENFANT.
(Galerie Nationale de Londres.)

En revanche, Crivelli, formé à Murano, mais influencé par l'école de Padoue, resta toujours un primitif (1430-1494). Dans ses Vierges grêles et légèrement grimaçantes, aux doigts nerveux et effilés, dont tous les contours vibrent, dont les vêtements sont d'une richesse éblouissante, il semble que le rayonnement velouté des laques du Japon s'allie aux élégances les plus raffinées de l'art gothique (fig. 275).

Carpaccio (1460-1522) et Cima da Conegliano (1460-1517) sont les artistes les plus aimables de ce groupe d'hommes de génie. Carpaccio, dans sa *Légende de Sainte Ursule*, à l'Aca-



Fig. 274. — Giovanni Bellini et Basaiti.
La Vierge et l'Enfant avec des Saints.
(Collection Benson, à Londres.) (Cliché Rischgitz, à Londres.)



Fig. 275. — Crivelli.
Vierge et Enfant.
(Collection Benson, à Londres.)
(Cliché Braun, Clément et Cie.)



Fig. 276. — Cima da Conegliano.
La Vierge et l'Enfant avec deux saints.
(Musée de Vienne.)

démie de Venise, est un conteur amusé et amusant, moins souriant que Benozzo Gozzoli, mais plus réfléchi et plus suggestif (fig. 277). Cima est un peintre charmant de Vierges encore graves, mais qui se savent belles et dont les formes doucement arrondies contrastent avec l'ossature ascétique des Florentines (fig. 276).



FIG. 277. — CARPACCIO. HISTOIRE DE SAINTE URSULE. *(Académie de Venise.)*

Giorgione, au cours d'une existence trop brève (1478-1510), réunit la gaîté de Carpaccio à la poésie et à la délicatesse de son maître Bellini ; mais il surpassa tous ses contemporains par la prestigieuse magie de son pinceau (fig. 270, 281). Ses *conversazioni*, ses tableaux mythologiques ou allégoriques, ses portraits eurent un succès immense, attesté par de nombreuses copies et de plus nombreuses imitations ; la Renaissance vénitienne avait reconnu son expression la plus parfaite dans ce peintre de la lumière et de la chair.



FIG. 278. — TITIEN. LA MISE AU TOMBEAU. *(Musée du Louvre.)*

Titien n'a pas vécu 99 ans, comme on l'a cru, mais près de 88 ans, ce qui est encore un bel âge. Né vers 1488, associé tout jeune aux travaux de Giorgione, il termina une des plus belles œuvres de son maître, la *Vénus couchée*, qui est à Dresde, et devint son héritier par la puissance de la couleur, en le surpassant par la fécondité de l'inven-



FIG. 279. — TITIEN. EXHORTATION A L'AMOUR. (Tableau dit : " Amour Sacré et Amour Profane ".) *(Galerie Borghèse, à Rome.)*

tion. Titien ne cessa de faire des progrès jusque dans son extrême vieillesse. Ses premiers tableaux, sans être secs, sont encore d'une touche un peu timide ; vieillard, il peignit avec une fougue et une hardiesse alors sans exemple, frayant la voie à Velasquez et aux peintres français de notre temps. Il a abordé tous les genres, y compris les grandes scènes de mythologie païenne, où il a montré plus qu'ailleurs son amour passionné de la vie, du mouvement et de la belle nature. Ses tableaux de sainteté eux-mêmes participent souvent à la gaîté rayonnante de ses Bacchanales.



FIG. 280. — TITIEN. PORTRAIT DE FRANÇOIS Ier. *(Cliché Neurdein.)*



FIG. 281. — GIORGIONE. LA VIERGE ET L'ENFANT AVEC S. LIBERAL ET S. FRANÇOIS. ÉGLISE DE CASTELFRANCO. *(Gazette des Beaux-Arts.)*

Quant à ses portraits, comme l'*Homme au gant* et le *François Premier* du Louvre, comme le *Charles-Quint assis* de Munich, ce sont des pages de profonde psychologie en même temps que des régals savoureux de peinture (fig. 278-280, 287, 288).



FIG. 282. — PALMA VECCHIO. LES TROIS SŒURS. *(Musée de Dresde.)*

Un peu plus âgé que Titien et mort beaucoup plus tôt (1480-1528), Palma le Vieux fut, comme lui, un continuateur de Giorgione, mais avec un tempérament plus calme et moins original (fig. 282). Son *Adoration des Bergers* au Louvre est une des plus charmantes idylles qu'ait produites la peinture vénitienne ; à défaut du génie de Titien, on y goûte toutes les séductions de son pinceau.



FIG 283. — LORENZO LOTTO.
L'ANNONCIATION.
ÉGLISE SAINTE-MARIE, A RECANATI
(Cliché Anderson, à Rome.)



FIG. 284. — LORENZO LOTTO.
PORTRAIT DE LAURA DI POLA.
(Musée de Milan.)
(Cliché Brogi, à Florence.)



FIG. 285. — SEBASTIANO DEL PIOMBO.
LA RÉSURRECTION DE LAZARE
(Galerie Nationale de Londres.)
(WŒRMANN, Malerei, t. II.
Seemann, éditeur



FIG. 286. — SEBASTIANO DEL PIOMBO.
PORTRAIT D'UNE ROMAINE
AVEC LES ATTRIBUTS
DE SAINTE DOROTHÉE
(Musée de Berlin.)



FIG. 287. — TITIEN.
L'ASSOMPTION DE LA VIERGE.
(Académie de Venise.)
(Cliché Alinari, à Florence.)

Bien différent fut Lorenzo Lotto (1480-1556), le plus personnel des grands peintres vénitiens, qui échappa plus que ses contemporains à l'influence de Giorgione. Il y a chez lui une pointe de mélancolie et une suavité communicative qui donnent à ses meilleurs tableaux un accent tout moderne et se reflètent jusque dans ses admirables portraits (fig. 283, 284). Cette tristesse douce de Lotto ne peut être qu'un effet de son tempérament individuel ; si elle devait s'expliquer par les événements politiques contemporains de son âge mûr — l'abaissement de Venise, le commencement de la Contre-réforme — il faudrait trouver chez d'autres que lui la trace des mêmes sentiments. Un fait encore inexpliqué est la ressemblance entre certaines œuvres de Lotto et de Corrège, artiste avec lequel il ne peut guère avoir eu de rapports et qui travaillait à Parme, où Lotto n'est probablement jamais allé.

Le plus jeune des grands peintres de cette génération, Sebastiano del Piombo (1485-1547), était prodigieusement doué et commença par imiter très heureusement Giorgione ; mais il se rendit à Rome et y subit l'influence de Raphael d'abord, puis de Michel-Ange, au point d'abdiquer sa personnalité. Il resta cependant Vénitien par la belle intensité de son coloris. Dans ses œuvres maîtresses, comme la *Résurrection de Lazare*



FIG. 288. — TITIEN. LA VIERGE DE LA FAMILLE PESARO.
ÉGLISE DES FRARI, A VENISE.

à Londres, Sebastiano rappelle à la fois Michel-Ange et Titien ; dans ses portraits, il est très voisin de Raphael, avec lequel on l'a souvent confondu (fig. 285, 286).



Fig. 289. — Tintoret.
Présentation de la Vierge au Temple.
Église S. Maria dell' Orto, a Venise.
(Cliché Naya, à Venise.)

Mais le vrai Michel-Ange vénitien fut Tintoret (1518-1594), qui, à côté de Paul Véronèse (1528-1588), domine de son activité fiévreuse et un peu triviale la seconde floraison de la Renaissance à Venise. Les fresques de Michel-Ange à la Chapelle Sixtine ont inspiré des centaines d'artistes ; mais combien peu ont eu le tempérament de leur modèle ! Tintoret est de ceux-là ; il n'est pas un imitateur du grand Florentin, mais comme un frère plus jeune, né sous un ciel plus clément. D'une fécondité sans bornes, épris de difficultés à vaincre, fougueux, inégal, Tintoret a cherché et trouvé, dans les contrastes violents de l'ombre et de la lumière, des effets grandioses que ses prédécesseurs avaient ignorés. Comme dessinateur, il est souvent brutal et incorrect, jamais banal ; comme peintre, il reprend la tradition de Titien vieilli, qui, fatigué des tons rouges et dorés qu'a prodigués la Renaissance vénitienne, s'était créé une palette nouvelle, où les gris argentés et les bleus pâles l'emportaient sur les couleurs voyantes. Les grands tableaux de Tintoret ont aujourd'hui presque tous noirci ; mais on peut se faire une idée de ses dons de coloriste,



Fig. 290. — Tintoret.
L'Origine de la Voie lactée.
(Galerie Nationale de Londres.)

au Louvre même, par ses petites esquisses et par ses portraits (fig. 289, 290).

Paul Caliari, dit Véronèse, sortait d'une famille de peintres de Vérone, ce qui ne l'empêcha pas d'exprimer à merveille et sans le moindre accent provincial le charme de la vie luxueuse de Venise dans la dernière moitié du XVI[e] siècle. Quelque chose du faste et de la solennité de l'Espagne, dont la domination pesait alors sur l'Italie, se mêle, dans ses grandes compositions, à l'amour tout vénitien de la belle lumière et des beaux atours. Lui aussi a donné, dans sa palette, une importance dominante aux tons argentins ; on peut vraiment dire que, dans la peinture de Venise, l'âge d'argent a succédé à l'âge d'or (fig. 291, 292).



Fig. 291. — Paul Véronèse.
Enlèvement d'Europe.
Palais des Doges, à Venise.

Le fait qu'il y eut deux Renaissances à Venise, malgré la décadence politique et commerciale de la ville après la Ligue de Cambrai (1512), prouve à quel point les tendances de la Renaissance y avaient trouvé un terrain propice ; Venise eut d'ailleurs la bonne fortune d'échapper à l'éclectisme académique, qui, après la floraison de l'école romaine sous Raphael, mit fin aux grandes écoles de peinture en Italie.



Fig. 292. — Paul Véronèse
L'industrie. Palais des Doges, à Venise.

En plein XVIII[e] siècle encore, Venise comptait un grand artiste de la Renaissance, Tiepolo (1696-1770). C'était toujours la plus belle ville du monde et la plus gaie, rendez-vous des élégances et des plaisirs. On y voyait, comme par le passé, de magnifiques processions, des pompes imposantes. La vie y était facile et relativement libre, dans



FIG. 293. — TIEPOLO.
SAINT JOSEPH
ET L'ENFANT JÉSUS.
(Académie de Venise.)
(Cliché Alinari, à Florence.)



FIG. 294. — MORETTO.
SAINTE JUSTINE.
(Musée de Vienne.)

un site merveilleux, enveloppé d'une atmosphère transparente, que Canaletto d'abord, puis Guardi, paysagistes des lagunes, ont rendue avec tant de charme et de vérité. Tiepolo donna une dernière expression à ces splendeurs. Son génie dérive de celui de Tintoret, mais avec plus de mesure, plus d'élégance ; c'est le peintre d'une aristocratie raffinée, qui se sent supérieure à la foule et dont la religion, influencée par l'Espagne, la Contre-réforme et les Jésuites, offre un mélange subtil de mondanité et de dévotion (fig. 293, 294 *a*). Tiepolo, on l'a dit avec raison, est à la fois le dernier des peintres anciens et le premier des modernes ; presque tous les grands décorateurs du XIXe siècle se sont inspirés de lui.



FIG. 294 *a*. — TIEPOLO.
L'ADORATION DES ROIS (FRAGMENT).
(Musée de Munich.)
(Cliché Hanfstaengl, à Munich.)

L'influence de l'école vénitienne fut durable. En Italie même, elle donna naissance à des écoles locales, celles de Vérone, de Vicence, de Brescia, cette dernière illustrée par le grand Moretto (1498-1555), qui précéda Tintoret et Véronèse dans l'emploi des tonalités d'argent (fig. 294). Tintoret et Jacopo Bassano (1510-1592), qui fut un des créateurs du paysage moderne, ont

été les premiers modèles de Velasquez. Titien fut l'inspirateur de Rubens et de Reynolds ; Tiepolo fut imité par l'Espagnol Goya, de qui dérive, en bonne partie, la peinture française de la seconde moitié du XIX[e] siècle. Par ces rejetons qu'elle a produits, on peut dire que l'école vénitienne subsiste encore, bien différente, à cet égard, de celle de Florence, qui n'a fait que revivre d'une vie éphémère et artificielle dans le groupe des préraphaélites anglais. Nous avons vu, en traitant de l'architecture, que les palais de Venise, eux aussi, avaient continué à servir de modèles, alors que l'art sévère de Bramante n'a inspiré que des imitations isolées. Ainsi la Renaissance a triomphé à Venise et a surtout été propagée par elle. Une seule chose lui a manqué, qui fait la gloire de Florence : la gravité de la vie et la profondeur de la pensée.

BIBLIOGRAPHIE. — B. Berenson, *The Venetian painters*, 3[e] éd., L., 1897 ; Lafenestre et Richtenberger, *Venise*, P., 1897 (peinture) ; P. Paoletti, *L'Architecture et la Sculpture de la Renaissance à Venise*, Venise, 1899 ; P. Paoletti et G. Ludwig, *Neue archiv. Beiträge zur Gesch. der Venez. Malerei* (*Repertorium*, 1899, p. 427 ; 1900, p. 274) ; L. Venturi, *Pittura Veneziana*, Venise, 1907 ; E.-M. Philipps, *The Venetian School*, L., 1912 ; T. Borenius, *Painters of Vicenza*, L., 1909 ; Romain Rolland, *La Décadence de la Peinture italienne* (*Revue de Paris*, 1896, I, p. 168 ; pages excellentes sur Mantegna, Titien, Paul Véronèse, etc.).

P. Schubring, *Altichiero und seine Schule*, Lp., 1898 ; J. Foulkes, *Vincenzo Foppa* (*Burlington Magazine*, 1903, I, p. 103).

P. Kristeller, *Andrea Mantegna*, B., 1902 (éd. anglaise, 1901) ; Maud Cruttwell, *Mantegna*, L., 1902 ; Blum, *Mantegna*, P., 1912 ; F. Knapp, *Mantegna*, Stuttg., 1910 (toute l'œuvre en phot.).

P. Molmenti et G. Ludwig, *Vittore Carpaccio*, Milan, 1905 (trad. fr. ; cf. Mary Logan, *Burlington Magazine*, 1903, II, p. 317) ; L. Venturi, art. *Antonello da Messina* dans le *Künstlerlexicon* de Thieme, 1907.

G. Gronau, *Die Bellini*, Bielef., 1909 ; Cammaerts, *Les Bellini*, P., 1912 ; R. Burckhardt, *Cima da Conegliano*, Lp., 1905 ; J. Rushforth, *C. Crivelli*, L., 1900 ; H. Cook, *Giorgione*, L., 1900 ; L. Justi, *Giorgione*, B., 1908 ; Crowe et Cavalcaselle, *Titian*, 2 vol., L., 1877 ; C. Gronau, *Titian*, L., 1904 ; G. Lafenestre, *La Vie et l'Œuvre de Titien*, P., 1886 ; M. Hamel, *Titien*, P., 1903 ; O. Fischel, *Tizian*, Stuttgart, 1904 (toute l'œuvre en phot.) ; G. Gronau, *Tizian's himmlische und irdische Liebe* (*Repertorium*, 1903, p. 177, interprétation du tableau dit l'Amour Sacré et l'Amour Profane ; cf. *Revue archéologique*, 1912, II, p. 432). — Sur la date de la naissance de Titien : H. Cook, *Repertorium*, 1902, p. 98.

B. Berenson, *L. Lotto*, 3[e] éd., L., 1905 ; P. d'Achiardi, *Seb. del Piombo*, R., 1908 ; H. Thode, *Tintoretto*, Bielef d, 1901 ; Soulier, *Le Tintoret*, P., 1911 ; P. Caliari, *P. Veronese*, R., 1908 ; F.-H. Meissner, *Paolo Veronese*, Bielefeld, 1896 ; L. Zottmann, *Die Bassani*, Strasbourg, 1908 ; Simonson, *Guardi*, L., 1904 ; P. Molmenti, *Tiepolo*, Milan, 1909 (trad. fr.) ; F.-H. Meissner, *Tiepolo*, Bielefeld, 1896 ; H. Modern, *G. B. Tiepolo*, V., 1902.

DIX-SEPTIÈME LEÇON

LÉONARD DE VINCI ET RAPHAEL L'ÉCOLE MILANAISE, L'ÉCOLE OMBRIENNE ET L'ÉCOLE ROMAINE

TOUTE la curiosité intellectuelle de la Renaissance, ses rêves de gloire et de progrès indéfini, son enthousiasme pour la beauté et la science, furent réunis, avec d'autres qualités de génie, en Léonard. Né à Vinci, entre Pise et Florence, en 1452, mort près d'Amboise en 1519, il passa sa jeunesse à Florence, son âge mûr à



FIG. 205. — LÉONARD DE VINCI. LA CÈNE.
(D'après la gravure de Raphael Morghen.)
RÉFECTOIRE DE SAINTE-MARIE-DES-GRACES, A MILAN.

Milan, les trois dernières années de sa vie en France, où il paraît n'avoir plus eu la force de travailler. Peu d'hommes ont été plus laborieux, mais peu d'hommes ont moins produit ; dans la science comme dans l'art, il était tourmenté par la passion d'inventer, de frayer des voies nouvelles, et il rappelle, par certains côtés, ces alchimistes du Moyen Age qui gaspillèrent de brillantes qualités dans la poursuite d'un chimérique idéal.

Quand Léonard, en 1483, offrit ses services à Ludovic le More, duc de Milan, dans une lettre que nous avons conservée, il se recommanda comme un inventeur de machines de guerre, un constructeur de ponts mobiles et de chariots, un ingénieur expert dans l'art des sièges ; à la fin de sa lettre, il ajoute : " *Item*, j'exécuterai en sculpture



FIG. 206. — LÉONARD DE VINCI.
LA VIERGE AUX ROCHERS.
(Musée du Louvre.)

et de même en peinture n'importe quel travail à l'égal de n'importe quel autre. " C'est donc comme ingénieur et comme inventeur qu'il se prisait lui-même le plus hautement.

Ses manuscrits, qui sont conservés, pour la plupart, à la Bibliothèque de l'Institut de France, témoignent de son goût passionné pour les sciences, en particulier pour la mécanique ; il croyait même avoir réalisé la construction d'une machine volante, plus lourde que l'air. On a exagéré, puis déprécié la valeur des travaux scientifiques de Léonard ; si ses manuscrits contiennent beaucoup de notes et d'extraits, qui reproduisent ou résument seulement les idées d'autrui, il n'est pas moins certain qu'il eut le pressentiment de plusieurs découvertes importantes et qu'il conçut, notamment en géologie, des opinions fort en avance sur celles de son temps [1].

Comme statuaire, Léonard travailla pendant dix-sept ans à une figure équestre de François Sforza, père de Ludovic le More. Le modèle en plâtre du cheval, sans le cavalier, fut exposé en 1493 et détruit en 1501 par les archers de Louis XII. On n'est même pas sûr d'en posséder des copies. De ses autres sculptures, d'ailleurs peu nombreuses, il ne reste rien ; le beau profil casqué de Scipion, légué par M. Rattier au Louvre, pourrait cependant être de lui.



FIG. 207. — LÉONARD DE VINCI.
LA VIERGE ET SAINTE ANNE.
(Musée du Louvre.) (Cliché Neurdein.)

Ce qui subsiste des peintures de Léonard comprend quatre chefs-d'œuvre de premier ordre, dont trois au Louvre : *la Cène*, peinte à l'huile sur le mur du Réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces à

1. Voir *Revue des Idées*, fév. 1908, p. 193 (Rémy de Gourmont).



FIG. 298. — LÉONARD DE VINCI.
MONNA LISA GIOCONDA.
(Musée du Louvre.)



FIG. 299. — G. BELTRAFFIO.
VIERGE ET ENFANT.
(Musée Poldi-Pezzoli, à Milan.)



FIG. 300. — G. BELTRAFFIO.
VIERGE ET ENFANT.
(Galerie Nationale de Londres.)
(Cliché Hanfstaengl, à Munich.)



FIG. 301. — A. SOLARIO
VIERGE ET ENFANT.
(VIERGE AU COUSSIN VERT.)
(Musée du Louvre.)



FIG. 302. — LÉONARD DE VINCI. CARTON POUR UNE SAINTE FAMILLE. (Académie de Londres.)

Milan (1497), œuvre presque entièrement ruinée, mais dont on connaît une vingtaine de bonnes copies ; *la Vierge aux Rochers*, peinte vers 1483 ; *la Vierge avec sainte Anne*, peinte vers 1502 ; enfin le célèbre portrait de Monna Lisa Gioconda, la *Joconde*, exécuté de 1502 à 1506 (fig. 295-298).

Les tableaux de Léonard à Florence et au Vatican, *l'Adoration des Mages* et le *Saint Jérôme*, sont inachevés ; les autres œuvres qu'on lui attribue à Paris et ailleurs sont très retouchées ou dues à des élèves. Dans le nombre de ces peintures contestées, il y a cependant, au Louvre même, deux œuvres de grand prix : le portrait de femme, dit de Lucrezia Crivelli, et le *Saint Jean-Baptiste*, dont le charme n'est pas exempt d'affectation.

Même les trois tableaux que j'ai énumérés d'abord, à la suite de *la Cène*, sont dans un état peu satisfaisant. La faute n'en est pas aux restaurateurs modernes. Léonard ne faisait rien simplement ; sa peinture à l'huile était une cuisine compliquée, condamnée à s'écailler et à noircir. Néanmoins, *la Vierge aux Rochers* et la *Joconde* suffisent à donner la mesure de son génie.



FIG. 303. — LÉONARD DE VINCI. L'ADORATION DES MAGES. FRAGMENT D'UN DESSIN CONSERVÉ AU LOUVRE.

Léonard, à la différence de son maître Verrocchio, de son contemporain Botticelli et, en général, des grands Florentins du XVe siècle, rechercha la fluidité de l'enveloppe, rompit avec la manière sèche et anguleuse des primitifs. Mais il ne tomba

pas pour cela dans l'*à peu près* ou dans la mollesse. Chez lui, la rigueur du dessin, l'impeccable raffinement de la ligne se complètent par l'art de les voiler sous le fondu du modelé et le clair-obscur (ce que les Italiens appellent *lo sfumato*) ; la précision des contours n'est qu'une première étape pour s'élever à une précision plus subtile et plus difficile à atteindre, celle des plans. Dès le milieu du XVIe siècle, la *Joconde* passait, en Italie, pour l'inimitable chef-d'œuvre de l'art du portrait, pour le plus grand effort du peintre rivalisant avec la nature. On disait que Léonard y avait travaillé quatre ans ; que, pour donner à son modèle une expression douce et souriante, il l'avait



FIG. 304. — B. LUINI. LE MARIAGE DE LA VIERGE. FRESQUE DE L'ÉGLISE DE SARONNO.



FIG. 305. — CESARE DA SESTO (?). LA VIERGE AUX BALANCES. *(Musée du Louvre.)*



FIG. 306. — SODOMA. SAINT-VICTOR. PALAIS PUBLIC DE SIENNE.

entouré de divertissements et de musique. C'est seulement de nos jours qu'on a voulu découvrir dans la *Joconde* un caractère mystérieux et romanesque, un regard de sphinx, une ironie dédai-

gneuse, et mille autres choses auxquelles Léonard n'a pas songé.



Fig. 307. — B. Luini. La Nativité
Église de Saronno.
(Cliché Anderson, à Rome.)

Le type des Vierges de Léonard — d'où dérive celui qu'il a prêté à la Joconde, car les portraits d'un artiste de génie subissent toujours l'influence de son idéal — se rattache au type favori de son maître Verrocchio. Léonard l'a embelli, l'a spiritualisé, en a éliminé les duretés et les sécheresses, l'a paré enfin de ce sourire, qui, déjà presque maniéré dans la *Sainte Anne* du Louvre, a été exagéré encore et surtout affadi par la plupart de ses imitateurs. La Cène de Milan montre avec quel souci de la pensée Léonard savait grouper ses figures. Ce sujet avait été



Fig. 308. — Sodoma.
L'Extase de sainte Catherine.
Église de Saint-Dominique,
a Sienne.



Fig. 309. — Sodoma.
Vierge et Enfant
avec saints personnages.
(Musée de Turin.) (Cl. Anderson, à Rome.)

traité bien souvent avant lui ; il en a donné la formule quasi définitive. Jésus vient de dire : " L'un de vous me trahira ", et il baisse la

tête, comme sous le souffle de l'émotion qu'il a déchaînée. Ce n'est pas seulement une grande œuvre de peinture, mais une page de psychologie profonde, une étude de caractères et de sentiments, traduits à la fois par les expressions des physionomies, par les gestes et par les attitudes.

A côté de ces belles peintures à demi ruinées, il existe heureusement un bon nombre de dessins de Léonard, qui comptent parmi les chefs-d'œuvre incontestés de la Renaissance et suffiraient à la gloire de leur auteur. Deux d'entre eux doivent être cités hors pair : le carton de *la Vierge et sainte Anne*, qui est à l'Académie de Londres (fig. 302), et l'esquisse à la plume de l'*Adoration des Mages*, qui est au Louvre (fig. 303).



FIG. 310. — P. PÉRUGIN. LA VIERGE ET L'ENFANT AVEC DEUX SAINTES ET DEUX ANGES. *(Musée du Louvre.) (Cliché Neurdein.)*

Il existait, à Milan, une école indigène, dérivant de celle de Padoue, notamment de Mantegna, qui avait été fondée vers 1450



FIG. 310 *a*. — A. BORGOGNONE. VIERGE ET ENFANT. *(Gal. nat. de Londres.) (Cl. Hanfstaengl.)*



FIG. 311. — P. PÉRUGIN. LA MISE AU TOMBEAU. *(Palais Pitti, à Florence.)*



Fig. 312. — P. Pérugin.
Vierge en gloire.
(Musée de Bologne.)
(Cliché Alinari, à Florence.)

par Vincenzo Foppa. Lors de l'arrivée de Léonard (1483), elle comptait un maître exquis, à la fois mantegnesque et ombrien, Ambrogio Borgognone (fig. 310 *a*). Léonard lui-même forma quelques élèves ou inspira quelques artistes de talent, Beltraffio, Solario, Cesare da Sesto, Gaudenzio Ferrari, mais un plus grand nombre d'imitateurs médiocres et balourds (fig. 299-301, 305). Le plus populaire fut et resta Luini, le *vulgarisateur* de l'idéal de Léonard († 1532). Vulgarisateur d'ailleurs un peu vulgaire, car son élégance est superficielle, son dessin indécis et son talent d'invention médiocre. Ce qui lui appartient en propre est une certaine fadeur doucereuse qui séduit le grand public ; mais Luini s'est élevé très haut dans les fresques de l'église de Saronno, où il paraît comme le Filippino Lippi de l'école milanaise (fig. 304, 307). Léonard inspira encore un artiste de Verceil travaillant à Sienne, Sodoma († 1549), inégal et maniéré, mais dont les chefs-d'œuvre font penser à Léonard et à Raphael (fig. 306, 308, 309). Enfin, Léonard est celui



Fig. 313. — Timoteo Viti.
Sainte Madeleine.
(Musée de Bologne.)



Fig. 314. — Pinturicchio.
La vierge au Donateur.
San Severino. (Cliché Alinari.)

des Italiens qu'ont imité le plus volontiers les peintres du Nord ; une



Fig. 315. — Fr. Francia.
Adoration de l'Enfant Jésus.
(Musée de Bologne.)



Fig. 316. — Fr. Francia.
La Mise au tombeau.
(Musée de Turin.) (Cl. Anderson, à Rome.)

bonne partie des prétendus Léonard de nos Musées ne sont que des pastiches flamands.



Fig. 317. — Raphael. Le Songe du Chevalier.
(Galerie Nationale de Londres.)
(Cliché Hanfstaengl, à Munich.)

La vie de Raphael Santi (ou Sanzio) forme un contraste complet avec celle de Léonard. Si celui-ci, qui vécut longtemps, produisit peu, Raphael, mort à 37 ans, a laissé une œuvre immense, qui est parvenue presque en son entier jusqu'à nous.

Pour comprendre cet artiste si passionnément admiré, il faut s'éclairer d'abord sur les origines de son talent ; car nul ne fut plus ouvert aux influences, plus porté même à l'imitation. La vérité sur la formation du génie de Raphael n'a été découverte que vers 1880 par Morelli ; il est



Fig. 318. — Raphael.
Le Mariage de la Vierge.
(SPOSALIZIO.)
(Musée de la Brera, à Milan.)
(Cliché Anderson, à Rome.)



Fig. 319. — Raphael.
La Vierge dite " du Grand Duc ".
(Cliché Anderson.)

d'autant plus nécessaire d'y insister qu'elle n'a pas encore pénétré dans l'enseignement.

Jetons d'abord un coup d'œil rapide sur les précurseurs un peu lointains de Raphael. L'école ombrienne, fille de l'école siénoise, se révèle, à la fin du XIVe siècle, avec l'*Adoration des Mages* de Gentile da Fabriano (1360-1428), dans tout l'éclat de sa jeunesse éprise de visions charmantes, de couleurs gaies et de récits divertissants. Gentile collabora, à Venise, avec son ami le Véronais Pisanello, graveur de médailles admirables, dessinateur de génie et, par surcroît, le premier Italien qui ait observé les animaux, rendu exactement leurs attitudes et leurs allures. Quand Rogier van der Weyden visita l'Italie vers 1450, il loua les œuvres de Pisanello et de Gentile ; le grand artiste du Nord reconnaissait là des talents apparentés au sien. Il est, en effet, plus que probable que Pisanello et Gentile, le premier surtout, étaient familiers avec les chefs-d'œuvre de l'école flamande



Fig. 320. — Raphael.
La Vierge de la Casa Tempi.
(Musée de Munich.)
(Cliché Hanfstaengl, à Munich.)

et qu'ils s'en sont inspirés ; Vérone entretenait des rapports suivis avec la cour de Bourgogne, et Philippe le Hardi, dès 1400, achetait des médailles italiennes. Les précurseurs de Van Eyck, et sans doute Hubert Van Eyck lui-même, ont pareillement reçu les leçons de l'Italie, sans qu'on puisse dire encore de quel côté des Alpes les emprunts ont été les plus importants et les plus nombreux.



FIG. 321. — RAPHAEL.
LA " BELLE JARDINIÈRE ".
(Musée du Louvre)

Dans la seconde partie du XVᵉ siècle, les villes d'Ombrie, notamment Pérouse, virent se développer une école de peinture très différente de celle de Florence. Prenant, pour ainsi dire, la suite de l'école siénoise, elle opposa une suavité volontiers doucereuse à l'âpre élégance des Florentins. Ses maîtres sont très séduisants, pleins de fraîcheur et de



FIG. 322. — RAPHAEL.
LA VIERGE DANS LA PRAIRIE.
(Musée de Vienne.)



FIG. 323. — RAPHAEL.
LA VIERGE DITE " DE FOLIGNO ".
(Musée du Vatican.)

poesie, mais avec quelque chose d'enfantin et de borné. Si les Florentins sont trop intellectuels, eux le sont trop peu. Les deux grands



Fig. 324. — Raphael. La Vierge et l'Enfant, entre le pape Sixte II et sainte Barbe. (*Musée de Dresde.*)



Fig. 325. — Raphael. La Vierge au poisson. (*Musée de Madrid.*) (*Cliché Manzi, Joyant et Cie.*)

peintres ombriens furent Vannucci, dit Pérugin, né en 1446, et Betti, dit Pinturicchio, né en 1454. Pérugin avait l'instinct des grandes compositions bien aérées, un coloris doré et transparent, un sentiment exquis de la rêverie et de l'extase (fig. 310-312). On peut juger de ses qualités au Louvre, surtout par le tableau circulaire ou *tondo*, qui est un de ses chefs-d'œuvre (fig. 310). Mais il était incapable de représenter le mouvement ; quand ses figures se meuvent, elles dansent au lieu de marcher. Pinturicchio, qui fut chef d'atelier de Pérugin, avait quelques dons qui manquaient à son maître (fig. 314, 334 *a*) ; mais il dessinait plus faiblement, pensait moins encore, et ses



Fig. 326. — Raphael. La Dispute ou le Triomphe de l'Église. Fresque au Vatican.

grandes compositions, comme celles de la *Libreria* de Sienne et de l'*Appartement Borgia* au Vatican, sont plus séduisantes que fortement conçues. Ce qui le rend, toutefois, très intéressant pour l'histoire de l'art, c'est qu'il a créé, ou du moins développé, le type de la Vierge ombrienne, dont il a transmis l'idéal à Raphael.



FIG. 327. — RAPHAEL. L'ÉCOLE D'ATHÈNES. FRESQUE AU VATICAN.

Un mal très commun parmi les amateurs novices consiste à préférer Pérugin et Pinturicchio à Raphael, voire à tous les peintres de l'Italie. Le traitement est tout indiqué : aller à Pérouse. On en reviendra déçu et guéri.

Nous avons vu que l'école vénitienne avait essaimé dans l'Italie du Nord. L'une de ses colonies, à Bologne, s'honora d'un peintre orfèvre, Francia, né en 1450, qui fut tout près d'avoir du génie (fig. 315, 316). Par le style, il est intermédiaire entre Giovanni Bellini et Raphael. Son élève et chef d'atelier, vers 1490, s'appelait Timoteo Viti (fig. 313).



FIG. 328. — RAPHAEL. LE PAPE LÉON Ier ARRÊTE ATTILA FRESQUE AU VATICAN.

Né à Urbin en 1483, Raphael avait onze ans quand il perdit son père, Giovanni Santi, peintre médiocre auquel il ne dut rien, pas même les éléments de son art. Peu après, en 1495, Timoteo Viti quittait l'atelier de Francia pour s'établir à Urbin. Il fut le premier maître de Raphael et l'initia à la manière de Francia. C'est de lui que Raphael reçut et garda une certaine propension aux formes rondes et opulentes, qui est la négation même de l'idéal ascétique. Vers 1499, à l'âge de seize ans, Raphael peignit le charmant petit tableau qui est à Londres, *le Songe du Chevalier*

(fig. 317) ; rien, dans cette œuvre, ne rappelle Pérugin, dont Raphael a passé si longtemps pour l'élève et le continuateur.



FIG. 329. — RAPHAEL.
HÉLIODORE CHASSÉ DU TEMPLE.
FRESQUE AU VATICAN.

L'année d'après (1500), Raphael entra, non comme élève, mais comme auxiliaire, dans l'atelier de Pérugin à Pérouse. Le maître, très occupé, était alors à Florence ; le chef d'atelier était Pinturicchio. Raphael, dont la nature était éminemment impressionnable, s'inspira à la fois, pendant quatre ans, de Pinturicchio et de Pérugin ; on connait des tableaux de lui, peints à cette époque, dont les cartons ou les études sont d'un de ses maitres ombriens. Ainsi se réalisa en lui une première synthèse, celle des styles de Francia et de Pérugin. Il est, toutefois, plus voisin du premier que du second dans son chef-d'œuvre de jeunesse, le *Sposalizio* ou *Mariage de la Vierge*, qui est à Milan (1504 ; fig. 318). On a cru longtemps que ce tableau était presque la copie d'une grande composition attribuée à Pérugin et conservée au Musée de Caen ; mais M. Berenson a reconnu que le *Sposalizio* de Caen, loin d'être de Pérugin, n'est qu'une faible imitation ombrienne, due peut-être à Spagna, du *Sposalizio* de Raphael.



FIG. 330. — VUE PERSPECTIVE DES LOGES DU VATICAN, DÉCORÉES SOUS LA DIRECTION DE RAPHAEL.

De 1504 à 1508, Raphael vit à Florence, déjà célèbre, marchant de succès en succès. C'est l'époque des Vierges charmantes que le monde civilisé se dispute depuis quatre siècles : la Vierge de Munich, celle dite *du Grand Duc* au palais Pitti, la *Belle Jardinière* du Louvre, la *Vierge dans la prairie* à Vienne (fig. 319-322). A Florence, Raphael

commença à imiter Léonard de Vinci, Michel-Ange et Fra Bartolomeo, artiste qui dessinait mollement, mais qui savait composer et peindre. Une des raisons de la popularité sans pareille de Raphael a été cette facilité d'adaptation et d'imitation intelligente, qui fit de son art comme la somme ou la quintessence de tout ce que le génie de l'Italie avait de plus séduisant.



FIG. 331. — RAPHAEL.
PORTRAIT DE JULES II (FRAGMENT).
(Palais Pitti, à Florence.)
(Cliché Anderson, à Rome.)

Appelé à Rome en 1508, Raphael y fut successivement le peintre favori de Jules II (†1513) et de Léon X. On l'y combla d'honneurs, on l'y accabla de commandes ; il n'eut pas seulement une nombreuse école, mais une véritable cour. A partir de ce moment, il fit presque toujours exécuter par d'autres les tableaux dont il fournissait les cartons et qu'il se contentait de retoucher avant de les livrer à ses clients (fig. 323-325). Le plus actif et le mieux doué de ses élèves, Jules Romain, peignait les chairs d'un ton rouge-brique, qui, dans les tableaux de la période romaine de Raphael, est comme la signature de son auxiliaire. Ce ton fut admiré et même imité par les *raphaélistes* dévots du XIXe siècle ; mais on s'accorde à le trouver aujourd'hui très déplaisant.



FIG. 332. — RAPHAEL.
PORTRAIT DE BALTHAZAR CASTIGLIONE.
(Musée du Louvre.) (Cliché Neurdein.)

La grande tâche confiée à Raphael fut la décoration des salles du Vatican (les *Stanze*) et d'une longue galerie couverte dominant la cour de Saint-Damase (les *Loggie*). Les *Stanze* comprennent de vastes compositions historiques, allégoriques et religieuses, comme *la Dispute du Saint-Sacrement* (plus exactement *le Triomphe de l'Église*), *l'École d'Athènes*, *le Par-*

nasse, *Attila arrêté par le pape Léon*, *Héliodore chassé du Temple*, l'*Incendie du Borgo* (fig. 326-329). Les *Loggie* sont ornées d'une suite de fresques représentant des scènes de l'Histoire sainte, qui forment ce qu'on appelle la *Bible de Raphael*, et d'une profusion d'ornements ingénieux, imités d'anciennes peintures romaines (fig. 330). Malgré ces travaux, qui eussent suffi à une existence, Raphael trouvait le temps de peindre lui-même d'admirables portraits (fig. 331-332) et d'exécuter, avec l'aide de ses élèves, de grands tableaux comme la *Madone de Saint-Sixte*, à Dresde, la *Madone de Foligno*, au Vatican, la *Sainte Famille de François Ier*, au Louvre ; il commença et laissa inachevée une de ses œuvres les plus grandioses, *la Transfiguration*, qui fut terminée après sa mort par Jules Romain (fig. 333). Raphael était, en outre, depuis la mort de Bramante, architecte de Saint-Pierre et inspecteur des antiquités et des monuments de Rome. Si l'on ajoute à tout cela qu'il menait une vie de plaisirs et qu'une inconnue, dont il a laissé un beau portrait, la *Donna velata* du palais Pitti, était l'objet de sa sollicitude, on se demande comment il a pu résister, pendant douze ans de production intense, à tant de causes de fatigue physique et d'énervement. C'était, d'ailleurs, comme on peut en juger par ses portraits, une nature frêle et délicate, presque féminine. Un anthropologiste, étudiant le moulage de son crâne, crut avoir en mains un crâne de femme. Son art lui-même, plus épris de douceur que de force, sans cesse modifié par de nouvelles influences, a quelque chose de bien féminin et de réceptif.



FIG. 333. — RAPHAEL ET JULES ROMAIN. LA TRANSFIGURATION. *(Musée du Vatican.)*

Enfant chéri de la Papauté et de l'Église, objet d'un culte presque sans dissidents jusque vers le milieu du XIXe siècle, Raphael commence à expier durement sa gloire et le tort qu'il eut de se faire trop aider dans ses travaux. Comme toujours, en pareil cas, la réaction a été trop loin. Raphael, dans les *Stanze* et les *Loggie*, est le plus grand " illustrateur " qui ait jamais existé ; l'antiquité païenne et l'antiquité chrétienne lui ont fourni des images inoubliables qui ont réalisé l'idéal de la Renaissance et sont restées, depuis quatre siècles, gravées dans la

mémoire des hommes. Son type de Vierge, mi-chrétienne, mi-païenne, ni trop éthérée, ni trop sensuelle, a conquis les cœurs et garde encore son empire. Il semble que la fusion momentanée de ces deux mondes opposés et hostiles, le paganisme et le christianisme, s'est opérée dans le génie de Raphael ; si d'autres ont été comme les fleurs de la Renaissance, c'est lui qui en a été le fruit mûr.



FIG. 334. — RAPHAEL. LA MISE AU TOMBEAU.
(Cliché Anderson.)

On ne ravale point un génie en reconnaissant ses faiblesses. Ce prodigieux créateur d'images était un coloriste médiocre (sauf dans quelques portraits, comme le *Balthazar Castiglione* qui est au Louvre) et, chose qu'Ingres n'aurait jamais concédée, il fut souvent un dessinateur terne et sans nerf. Il n'y a pas un tableau de lui où un examen impartial ne fasse reconnaître des contours lâchés, incorrects et inexpressifs. Celui où il a voulu rivaliser avec Michel-Ange, la *Mise au tombeau* de la galerie Borghèse à Rome (fig. 334), a toute la froideur d'une académie du XVII[e] siècle ; ce n'est pas sans raison que l'on a daté, de l'apogée même du génie de Raphael, la décadence de l'art italien.



FIG. 334 *a*. — PINTURICCHIO.
PÉNÉLOPE ET LES PRÉTENDANTS.
(Galerie Nationale de Londres.)

Le culte de Raphael, du " divin " Raphael, a fait son temps. Ses œuvres doivent être analysées et jugées une à une, non comme celles d'un dieu devenu peintre, mais d'un peintre génial, faillible comme tous les hommes, qu'un enthousiasme irréfléchi avait déifié. Ce qu'il y a de vraiment grand en lui ne

peut que gagner à être étudié avec critique, sans esprit de dénigrement, mais sans parti pris aveugle d'admiration.

BIBLIOGRAPHIE. — *Ouvrages et articles cités* (p. 159, 160, 176) de Michel, Burckhardt Morelli, Romain-Rolland, Venturi, Wœlfflin et Wœrmann.

J.-P. Richter, *Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 vol., L., 1888 ; Léonard, *Traité de la peinture*, trad. Péladan, P., 1910 ; E. Müntz, *Léonard de Vinci*, P., 1899 ; B. Berenson, *The North Italian painters*, L., 1907 (école de Léonard) ; G. Gronau, *Leonardo da Vinci*, L., 1903 ; Seidlitz, *Leonardo*, 2 vol., B., 1909 ; H. Cook, *Le Carton de Léonard à la Royal Academy* (*Gazette*, 1897, II, p. 371) ; G. Carotti, *Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello*, Milan, 1905 (cf. P. Gauthiez, *Ouvrages récents sur Léonard*, in *Gazette*, 1907, I, p. 505) ; S. Reinach, *Art Journal*, 1912, p. 6-25 (Vierge aux rochers, Joconde, etc.) ; F. Malaguzzi-Valeri, *Pittori lombardi dal quattrocento*, Milan, 1902 ; P. Toesca, *Pittura e miniatura lombarda*, Milan, 1911 ; S. Weber, *Piemont. Malerschule*, Strasb., 1912 ; Eth. Halsey, *Gaudenzio Ferrari*, L., 1903 ; M. Reymond, *Cesare da Sesto* (*Gazette*, 1892, I, p. 314) ; G. Williamson, *B. Luini*, L., 1899 ; Beltrami, *Luini*, Milan, 1911 ; F. Malaguzzi-Valeri, *La Corte di Lodovico il Moro*, Milan, 1913-1917 ; R. H. Cust, *Sodoma*, L., 1906 ; H. Hauvette, *Sodoma*, P., 1912.

B. Berenson, *The central Italian painters*, L., 1898 (Raphael) ; A. Venturi, *Gentile da Fabriano e Pisanello*, Florence, 1896 ; L. Courajod, *Leçons*, t. II, P., 1900 (Pisanello et les écoles du Nord) ; E. Müntz, *Pisanello* (*Revue de l'Art*, 1897, I, p. 67) ; A. Gruyer, *Vittore Pisano* (*Gazette*, 1893, II, p. 353) ; G. Hill, *Pisanello*, L., 1905 (cf. *Burl. Mag.*, sept. 1910, p. 361) ; J. Williamson, *Francia*, L., 1901 ; R. Schneider, *L'Ombrie*, P., 1905 ; Mrs Graham, *Fiorenzo di Lorenzo*, R., 1904 ; S. Weber, *Fiorenzo di Lorenzo*, Strasbourg, 1904 ; O. Okkanen, *Melozzo*, Helsingf., 1911 ; Abbé Broussolle, *La Jeunesse de Pérugin*, P., 1901 ; E. Steinmann, *Pinturicchio*, Bielefeld, 1898 ; C. Ricci, *Pintorricchio*, trad. franç., P., 1903 ; A. Schmarsow, *Raphael und Pinturricchio in Siena*, B., 1903 ; F. Ehrle et E. Stevenson, *Gli affreschi del Pinturricchio nell' appartamento Borgia*, R., 1897 (cf. *Repertorium*, 1897, p. 318) ; A. Schmarsow, *Giovanni Santi*, B., 1887.

A. Rosenberg et Gronau, *Raffael*, Stuttgart, 4e éd., 1909 (reproduction de tous ses tableaux). A. Springer, *Raffael und Michelangelo*, 2e éd., Lp., 1895 ; E. Müntz, *Raphael*, nouv. éd., P., 1900 ; Julia Cartwright, *Raphael*, L., 1895 [1] ; H. Knackfuss, *Raphael*, 4e éd., Bielefeld, 1896 ; Crowe et Cavalcaselle, *Rafaello*, nouv. éd., Florence, 1901 ; Alex. Amersdorfer, *Kritische Studien über das venezianische Skizzenbuch* (attribué à tort à Raphael), B., 1902 (cf. *Repertorium*, 1902, p. 130) ; B. Berenson, *Le Sposalizio du Musée de Caen* (*Gazette*, 1896, II, p. 273) ; *The study and criticism of Italian art*, t. II, L., 1902 ; G. Gronau, *Aus Raphaels florentiner Tagen*, B., 1903 ; H. Dollmayr, *Raffaels Werkstätte* (*Jahrbuch* des Musées de Vienne, 1895 ; cf. *Repertorium*, 1896, p. 368) ; *Giulio Romano und das klassische Altertum*, V., 1902 ; Lafenestre et Richtenberger, *Rome*, t. I, Paris, 1903 (étude détaillée des fresques de Raphael au Vatican) ; J. Klaczko, *Rome and the Renaissance, the pontificate of Julius II*, L., 1903 (trad. anglaise illustrée ; Melozzo da Forli, Michel-Ange).

Sur les caractères féminins du crâne de Raphael (p. 192), *Bonner Jahrbücher*, t. LXXIII, p. 182.

1. C'est, à mon avis, parmi tant d'ouvrages illustrés sur Raphael, le meilleur à lire.

DIX-HUITIÈME LEÇON

MICHEL-ANGE ET CORRÈGE

Le génie de Léonard achève et domine la seconde periode de la Renaissance florentine, celle qu'inaugurèrent les fresques de Masaccio au Carmine. Mais les élèves et imitateurs de Léonard furent tous des Milanais. A Florence, le développement de l'école continua d'une manière indépendante ; elle compte, au XVIe siècle, trois grands noms encore : Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto et Michel-Ange.



Fig. 335. — Fra Bartolomeo. Vierge et saints. Dome de Lucques.

Après Botticelli, Ghirlandajo et Filippino Lippi, la peinture avait des progrès à réaliser dans son domaine propre, qui est la couleur. Aux procédés un peu criards de l'enluminure devait succéder l'emploi de tons brillants et chauds, harmonisés par le clair-obscur, et de ces teintes délicates, à base dorée ou argentine, où excellèrent Venise et Brescia. Léonard avait donné l exemple du clair-obscur, mais en cherchant le fondu plutôt que l'éclat de la couleur (p. 181). Le premier Florentin qui, à cet égard, ait rivalisé avec les Vénitiens, sans d'ailleurs les atteindre, fut Baccio della Porta, l'ami de Savonarole, qui devint moine dominicain sous le nom de Fra Bartolomeo, après que Savonarole, en 1498, eut expié ses ardeurs réformatrices sur le bûcher.

Fra Bartolomeo (1475-1517) eut un autre mérite, l'instinct des compositions rythmées, savamment équilibrées et pyramidantes (fig. 335, 336). Par cette qualité, comme par ses dons de coloriste, il exerça, depuis 1504, une influence heureuse sur le jeune Raphael. Il compterait parmi les maîtres de premier ordre s'il avait su créer des types ; malheureusement, les physionomies de ses personnages sont inexpressives et manquent à la fois d'originalité et d'attrait.

Andrea del Sarto, son élève, fut un coloriste plus habile encore, celui de tous les Florentins qui s'est le plus approché de Giorgione



Fig. 336. — Fra Bartolomeo.
Apparition de la Vierge a saint Bernard.
(Academie de Florence.)

(1486-1531). Il subit également l'influence de Léonard, auquel il emprunta son *sfumato*, et plus tard celle de Michel-Ange, souvent malsaine, qui lui donna le goût des draperies lourdes. Andrea, quoique penseur médiocre, est un des plus séduisants parmi les grands peintres. Comme Fra Bartolomeo, il composait avec art ; mieux que lui, il savait faire mouvoir ses figures, les baigner dans une atmosphère douce et lumineuse, leur prêter des expressions tendres sans mièvrerie ; il avait encore le don si rare du conteur, et les grandes scènes qu'il a peintes sur mur à Florence, comme la *Naissance de la Vierge*, au couvent de l'Annunziata, joignent à leurs qualités éminentes celle d'être de charmantes illustrations de la légende. Sa fresque de la Cène, à San Salvi, près de Florence, se fait admirer même après celle de Léonard (fig. 337-340). Ces œuvres d'Andrea, qu'il faut voir en Toscane même, sont d'une haute importance pour l'histoire, car, comparées à des compositions analogues du XV[e] siècle — la Cène d'Andrea del Castagno, par exemple, — elles permettent de mesurer le chemin parcouru par l'art dans la voie de sa complète émancipation. Non seulement toute tension archaïque a disparu, mais le sentiment a changé ; l'âpreté a



Fig. 337. — Andrea del Sarto.
Naissance de la Vierge.
S. Annunziata, a Florence.

fait place à la douceur, l'ascétisme à une humeur enjouée et souriante. Enfin Andrea est un des rares artistes qui aient créé un type de Vierge nouveau et durable, avec de grands yeux noirs au regard humide, mélange exquis de fierté et de candeur. Un des plus beaux exemplaires de ce type est la Madone *delle Arpie*, à Florence (1517), posée sur un piédestal que décorent des figures de Harpyes (fig. 340).



FIG. 338. — ANDREA DEL SARTO. LA CÈNE. COUVENT DE S. SALVI, PRÈS DE FLORENCE. *(Cliché Anderson, à Rome.)*

L'école florentine a encore produit quelques bons peintres comme Pontormo (1494-1557) et Bronzino (1502-1572), qui a laissé d'excellents portraits (fig. 341) et des compositions agréables, bien que maniérées. On



FIG. 339. — ANDREA DEL SARTO. LA CHARITÉ. *(Musée du Louvre.)* *(Cliché Neurdein.)*



FIG. 340. — ANDREA DEL SARTO. MADONE DITE " DES HARPYES ". *(Musée des Offices, Florence.)* *(Cliché Anderson, à Rome.)*

peut dire, cependant, qu'elle avait cessé d'exister avant la fin du XVIe siècle. Cette disparition presque brusque n'est pas due aux révolutions politiques, mais à la suprématie écrasante de Michel-Ange.

Florentin, il travailla à Rome, en fit le centre de l'art italien et donna,



Fig. 341. — Bronzino. Portrait de la duchesse Éléonore de Tolède et de son fils Ferdinand. *(Musée des Offices, à Florence.)*



Fig. 342. — Michel-Ange. *PIETA.* Saint-Pierre, a Rome. *(Cliché Anderson, Rome.)*

de son vivant, naissance à une école que sa personnalité violente domina comme un idéal nouveau. Venise seule, où Titien survécut à Michel-Ange, conserva une tradition locale ; partout ailleurs, jusqu'au réveil du naturalisme, Michel-Ange fit loi. L'art de Florence, déraciné et romanisé, mourut comme meurent certaines plantes grasses, d'une floraison trop rapide et poussée trop haut.

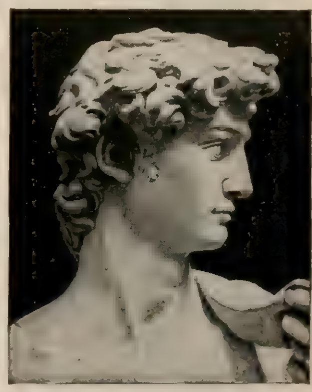


Fig. 343. — Michel-Ange. Tête colossale de David. *(Académie de Florence.)*

Michel-Ange naquit près de Florence, en 1475, la même année que Fra Bartolomeo ; il s'éteignit en 1564, quarante-quatre ans après Raphael, dix-huit ans après le continuateur le plus actif de Raphael, Jules Romain.

Poète, architecte, sculpteur et peintre, Michel-Ange Buonarotti se sentait et se disait exclusivement

sculpteur. A Rome, après 1508, du temps qu'il peignait le plafond de la chapelle Sixtine, il signait avec ostentation ses lettres : " Michel-Ange, sculpteur ". C'est, en effet, un génie tout sculptural et plastique qu'il porta dans la peinture. Le clair-obscur, le paysage, la couleur locale lui sont indifférents. Une seule chose l'intéresse, c'est l'homme, mais non pas l'homme " ondoyant et divers " tel qu'on le rencontre : c'est l'homme qu'il a rêvé, un géant à l'humeur sombre, aux gestes éloquents, aux attitudes brusques et tourmentées, avec une tension formidable des muscles, qui atteint, quand elle ne les dépasse pas, les limites du possible. Michel-Ange joue du corps humain comme d'un instrument auquel il fait rendre, à jet continu, les sons les plus éclatants, les plus stridents, les plus graves. Là où d'autres ont touché par hasard, il se maintient par tempérament et sans fatigue apparente ; il se fait une habitude de l'exceptionnel. Ceux qui l'imitèrent sans avoir son génie tombèrent dans la manière, c'est-à-dire dans l'affectation de sentiments qu'ils n'éprouvaient pas ; voilà pourquoi le *gigantisme* tourmenté de Michel-Ange fut pernicieux à l'art, bien plus encore que l'académisme naissant de Raphael.



FIG. 344. — MICHEL-ANGE. PARTIE DU PLAFOND DE LA CHAPELLE SIXTINE AU VATICAN.

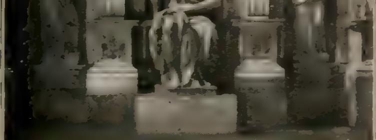


FIG. 345. — MICHEL-ANGE. MOÏSE. ÉGLISE SAN PIETRO IN VINCOLI, A ROME.

Michel-Ange vécut quatre-vingt-huit ans et ne commença pas sa carrière d'artiste avec des allures de



FIG. 346. — MICHEL-ANGE.
JÉRÉMIE.
CHAPELLE SIXTINE, AU VATICAN.

Titan impétueux. Élève de Ghirlandajo et d'un sculpteur formé à l'école de Donatello, influencé par les œuvres puissantes de Jacopo della Quercia (fig. 260), il s'inspira aussi, dans sa première période florentine, des marbres antiques de la collection des Médicis. On connaît l'histoire de la statue de Cupidon, qu'il enterra pour la présenter comme une œuvre romaine et qui fut d'autant plus admirée qu'on la crut vieille de quinze siècles. Mais le génie de Michel-Ange n'avait en commun, avec l'art antique, que le goût des types généraux. La sérénité lui était inconnue, et toute tradition lui pesait comme une entrave. On le reconnaît déjà à ses premiers chefs-d'œuvre (fig. 342, 344) : la *Vierge portant le Christ mort* à Saint-Pierre de Rome (1498), la *Vierge et l'Enfant* de Bruges (1501) et le *David* de Florence (1504). Si le David, chef-d'œuvre d'anatomie, paraît à beaucoup de critiques une erreur de goût, les deux Vierges sont admirables et révèlent un grand génie déjà mûr. Michel-Ange posa hardiment le corps du Christ nu sur les genoux de la Vierge drapée et sut tirer un effet saisissant de ce contraste. La Vierge souffre en silence ; elle est trop haute et trop fière pour pleurer. Le groupe de Bruges n'est pas d'une inspiration moins hardie. L'enfant n'est pas sur



FIG. 347. — MICHEL-ANGE.
ESCLAVE ENCHAÎNÉ.
(Musée du Louvre.)



FIG. 348.
MICHEL-ANGE.
LAURENT DE MÉDICIS.
(*IL PENSIEROSO.*)
CHAPELLE DES MÉDICIS,
A FLORENCE.

les genoux de sa mère. C'était l'attitude traditionnelle : Michel-Ange devait s'en écarter. Il est debout auprès d'elle, entre ses genoux, robuste et pensif. Elle aussi est robuste et pensive, sans abandon, sans tendresse, vibrante de mouvement contenu. Les doigts de la main droite, qui tient un livre, semblent frémir. Tout Michel-Ange est déjà dans ces deux œuvres, pour qui sait les regarder et s'en pénétrer.

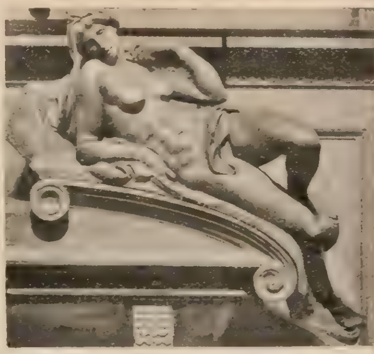


FIG. 349. — MICHEL-ANGE. L'AURORE. CHAPELLE DES MÉDICIS, A FLORENCE.

Le pape Jules II, le plus énergique des successeurs de saint Pierre, était digne de comprendre et de protéger un pareil homme. Il le chargea, en 1508, de décorer le plafond de la chapelle Sixtine, au Vatican. L'œuvre énorme que Michel-Ange accomplit là en quatre ans n'a pas d'égale ni de similaire en peinture. Ces scènes de l'Ancien Testament, ces Prophètes, ces Sibylles, ces éphèbes assis, tout cela ne ressemble à rien de ce que le monde avait encore vu (fig. 344, 346). Figures sculpturales, démesurées, éclatantes de puissance musculaire et de force tendue, dans des poses d'une hardiesse et d'une nouveauté déconcertantes, ce sont les représentants d'une race à la fois humaine et surhumaine en qui Michel-Ange a comme extériorisé son rêve d'énergie sauvage et de grandeur.



FIG. 350. — MICHEL-ANGE.
PARTIE SUPÉRIEURE DU JUGEMENT DERNIER.
FRESQUE A LA CHAPELLE SIXTINE (VATICAN).
ANGES EMPORTANT LA COLONNE DE LA PASSION.

Chargé de sculpter le tombeau de Jules II et celui des Médicis à Florence, Michel-Ange transporta dans la sculpture, son domaine favori, les visions exaspérées de la Sixtine. Au tombeau de Jules II, resté



Fig. 351. — Michel-Ange. Sainte Famille.
(Musée des Offices, à Florence.)

inachevé, appartient le *Moïse* de l'église San Pietro in Vincoli, à Rome, œuvre extraordinaire de " mouvement réprimé [1] ", frémissante de passion et de colère, dont la sublimité s'impose comme celle d'un grand spectacle de la nature (fig. 345). Deux des esclaves qui devaient orner le tombeau sont parmi les joyaux les plus précieux du Louvre ; figures debout, mais tordues, déhanchées, obliques, réaction extrême contre l'art primitif, où dominait la loi de *frontalité* (fig. 347). La chapelle des Médicis à Florence ne fut pas achevée davantage ; Michel-Ange n'a sculpté que deux niches, où les statues assises de Julien et de Laurent de Médicis surm:ntent deux groupes de figures couchées sur les sarcophages, *le Soir* et *l'Aurore*, *le Jour* et *la Nuit*. Les princes assis ne sont pas des portraits, mais des personnifications de la force attristée ; on dirait deux prophètes descendus de la voûte de la Sixtine, comme eux robustes, méditatifs et assombris (fig. 348). Il y a plus de force encore, une force qui s'exprime en contorsions impatientes, dans les quatre statues couchées des sarcophages, dont les attitudes audacieuses, les musculatures exubérantes provoquent une admiration mêlée de stupeur (fig. 349).

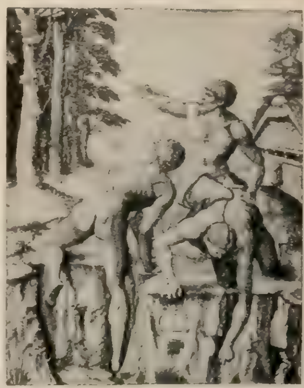


Fig. 352. — Michel-Ange. Groupe dit " des Grimpeurs ", d'après une gravure de Marc-Antoine Raimondi reproduisant un fragment du carton de la Guerre de Pise.

De retour à Rome, Michel-Ange, à la prière du pape Paul III, commença à peindre, en 1535, *le*

1. Expression de H. Wœlfflin.

Jugement dernier sur le mur du fond de la Sixtine (fig. 350). Cette fresque colossale, à laquelle il travailla sept ans, est, dans son ensemble, une erreur ; mais c'est l'expression la plus complète de son génie. Il y épuisa toutes les possibilités du mouvement et de la ligne, créant un monde sinistre de géants irrités, les uns victorieux, les autres vaincus, tout nus et musclés comme des athlètes, d'où le sentiment chrétien est absent et qui semblent comme le cauchemar d'un Titan fiévreux. Qu'y a-t-il de chretien dans ce Christ vengeur aux formes herculéennes, dans cette Vierge épouvantée qui se presse, en tordant ses flancs, auprès de son fils ? Le sublime du *Jugement dernier* confine à la démence ; ni Eschyle, ni Dante, ni Victor Hugo n'ont poussé si loin l'audace de substituer leur rêve personnel au sujet choisi.



Fig. 353. — Daniel de Volterre. Descente de la croix. Église de la Trinité-des-Monts. a Rome.
(Cliché Anderson, Rome)

Il existe très peu de tableaux de Michel-Ange (fig. 351), et le plus célèbre de ses cartons, exécuté en 1505 pour Florence, a péri. Heureusement, le graveur Marc-Antoine Raimondi, ami de Raphael, en a gravé un épisode, qui représente des soldats florentins au bain, surpris par l'attaque des Pisans (fig. 352). L'art antique n'a rien produit de supérieur à ces corps nus, d'une force athlétique, d'une élégance qui fait valoir la force ; quand on n'aurait, pour juger Michel-Ange, que cette gravure, on y reconnaîtrait le géant, comme le lion à sa griffe.



Fig. 354. — Benvenuto Cellini. Persée
Loggia dei Lanzi, a Florence.

Le Vénitien Sebastiano del Piombo dut à la collaboration de Michel-Ange la grandeur épique de sa *Résurrection de Lazare* (à la National Gallery) (fig. 285). Un des élèves de Michel-Ange, Daniel de Volterre, atteignit un jour, en l'imitant,

au sublime, dans la grande *Crucifixion* de l'église de la Sainte-Trinité à Rome (fig. 353). Un sculpteur de la même école, orfèvre et ciseleur, Benvenuto Cellini (1500-1572), aventurier et charlatan d'ailleurs, s'est élevé très haut dans sa statue de *Persée vainqueur* à Florence, inspirée à la fois de Donatello et de Michel-Ange (fig. 354). Jean Boulogne (et non *de Bologne*), sculpteur de Douai fixé en Italie (1524-1608), est l'auteur d'un superbe *Mercure prenant son vol*, où l'imitation de Michel-Ange s'allie à celle de l'antique (fig. 355). Mais, à part quelques exceptions, la foule des autres disciples du maître ne firent qu'imiter ses gestes, désarticuler sans motif des figures colossales, et, forcenés à froid, franchir tour à tour l'étroit intervalle qui sépare le sublime du ridicule.



FIG. 355. — JEAN BOULOGNE.
MERCURE AU VOL.
FLORENCE. BARGELLO.

Plus jeune de vingt ans que Michel-Ange et mort trente ans avant lui (1494-1534), un peintre de Parme, Allegri dit Corrège, exerça une influence presque aussi grande sur l'art italien du XVIe siècle et sur celui du siècle suivant. Il paraît être sorti de l'école de Ferrare et avoir eu pour maître le peintre Bianchi, dont le Louvre possède un très beau tableau. C'était une nature douce et sensuelle, qu'attiraient également les fables galantes de l'antiquité et les légendes pieuses du christianisme. Il les traitait dans le même esprit, avec le même amour de la lumière frôlante et caressante, des formes moelleuses et enveloppées,



FIG. 356. — CORRÈGE.
LA VIERGE ET L'ENFANT AVEC SAINT JÉRÔME.
(PARTIE SUPÉRIEURE DU TABLEAU.)
(Musée de Parme)

de la tiédeur alanguie du clair-obscur. Léonard d'abord, puis Michel-Ange l'inspirèrent. Il prit de ce dernier le goût des mouvements aériens, des figures planant, plafonnant, chevauchant des nuages, déroutant l'esprit par des raccourcis invraisemblables et pourtant vrais. Ces hardiesses de dessin étaient, dans la peinture religieuse, une innovation singulière, mais dont le goût italien s'accommoda. A ce Michel-Ange sentimental, d'ailleurs peintre jusqu'aux moelles, sans aucune des qualités sévères du sculpteur, on doit une des prouesses de l'art, la décoration du dôme de Parme, où la Vierge monte au ciel au milieu de saints enlevés comme elle, tumulte de jambes et de draperies envolées que dominent des têtes extatiques en raccourci.



FIG. 357. — CORRÈGE.
MADONE AVEC SAINT GEORGES.
(Musée de Dresde.)

Des tableaux par lesquels il illustra sa courte carrière, les plus caractéristiques sont ceux de Parme et de Dresde (fig. 356, 357), où il y a du Léonard, du Michel-Ange, mais surtout du Corrège, c'est-à-dire une âme éprise de beauté suave, de sourire et de lumière, jusqu'à la limite où l'afféterie commence. Ses deux tableaux du Louvre, l'un très profane, l'*Antiope,* l'autre très attendri, sinon très religieux, *le Mariage mystique de sainte Catherine* (fig. 358), donnent une idée presque complète de son talent. Il a créé un type de Vierge d'un charme attirant, mais superficiel, dont l'influence a été d'autant plus grande qu'elle répondait, au lendemain de la Réforme, à la nouvelle orientation du catholicisme.

La Renaissance catholique, provoquée, vers 1540, par le schisme de Luther, fut très différente, en effet, de la religion triomphante et dogmatique du Moyen Age. Il ne s'agissait plus de gouverner les esprits, mais de garder ou de regagner les cœurs. Les papes énergiques et avisés qui sauvèrent le catholicisme de la ruine, qui lui firent reconquérir en partie le terrain perdu dans les premières années de la Réforme, eurent pour auxiliaires les jésuites, qui rendirent la religion facile, et les artistes, qui la rendirent aimable. En face du protestantisme sévère, ennemi de l'art, à qui les ferveurs mystiques étaient suspectes et qui cherchait à rétrécir la voie du salut, la Contre-réforme para le vieux chêne romain de toutes les séductions de la beauté accessible aux

foules, de toutes les blandices de la dévotion et de l'extase. L'art qu'elle protégea et qui grandit sous son influence, surtout en Italie et en Espagne, est caractérisé, dans l'architecture des églises, par le style jésuite, dans la peinture par le mysticisme un peu sensuel dont Corrège avait fourni les premiers modèles. Cela ne ressemble plus au grand art chrétien du Moyen Age, ni même à celui du XVe siècle, qui, tout en empruntant des formes au paganisme, resta chrétien et austère par la pensée. Aujourd'hui encore, l'imagerie religieuse, dont la chromolithographie multiplie à l'infini les exemplaires, remonte, en dernière analyse, au maître de l'*Antiope*, au décorateur de la coupole de Parme.



FIG. 358. — CORRÈGE.
LE MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE.
(Musée du Louvre.)

BIBLIOGRAPHIE. — *Ouvrages cités* (p. 160, 161) de Berenson (surtout *The drawings of Florentine painters*), de Burckhardt, de Müntz et de Wœrmann. — C. Cornelius, *Jacopo della Quercia*, Halle, 1896 (cf. *Gazette*, 1897, II, p. 172); A. Michel, *Madone de J. della Quercia au Louvre* (*Monuments Piot*, t. III, p. 261); H. Grimm, *Leben Michel-Angelo's*, 10e éd., 2 vol., Stuttgart, 1901 (sur les travaux plus récents, voir *Repertorium*, 1910, p. 166); J.-A. Symonds, *The life of Michel-Angelo*, 3e éd., 2 vol., L., 1899 ; H. Wölfflin, *Die Jugendwerke des Michel-Angelo*, Lp., 1891 ; *Die klassische Kunst*, M., 1899 (p. 42); F. Knapp, *Michelangelo*, Stuttgart, 1906 (toute l'œuvre en phot.) ; C. Ricci, *Michel-Ange*, trad. Crozals, Florence, 1902 ; Ch. Holroyd, *Michel-Angelo*, L., 1903 ; Romain Rolland, *Michel-Ange*, P., 1905 ; H. Thode, *Michel-Angelo und das Ende der Renaissance*, t. I et II, B., 1903-1904 ; K. Lange, *Der schlafende Amor des Michelangelo*, Lp., 1898 ; H. Focillon, *Benvenuto Cellini*, P., s. d. ; J.-B. Supino, *B. Cellini*, Florence, 1901 ; A. Desjardins, *Jean Bologne*, P., 1901 ; P. de Bouchaud, *Jean Bologne*, P., 1906 ; H. Guinness, *A. del Sarto*, L., 1901 ; Schulze, *A. Bronzino*, Strasb., 1911.

Burlington Club, School of Ferrara-Bologna, L., 1894 (très important pour Corrège, mais n'est pas dans le commerce) ; H. Cook, *Francesco Bianchi-Ferrari* (*Gazette*, 1901, I, p. 376 ; cf., sur l'école de Ferrare, Venturi, *Jahrbücher* des Musées de Berlin, 1887, p. 71 ; 1888, p. 3) ; H. Thode, *Correggio*, Bielefeld, 1898 ; C. Ricci *Correggio*, éd. anglaise augmentée, L., 1897 ; B. Berenson, *Study and criticism of italian art*, L., 1901 (p. 20, Corrège) ; T.-S. Moore, *Correggio*, L., 1906 ; J Strzygowski, *Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio*, Strasbourg, 1898.

DIX-NEUVIÈME LEÇON

LA RENAISSANCE FLAMANDE ET FRANÇAISE

JEAN LE BON, roi de France (1350-1364), hérita, en 1361, du duché de Bourgogne, à la mort du dernier duc, Philippe de Rouvre ; il donna ce beau pays à son quatrième fils, Philippe le Hardi. Ce dernier épousa Marguerite, héritière des comtes de Flandre, et ainsi furent réunies, en 1384, la Flandre et la Bourgogne.



Fig. 350. — Claux Sluter. Portail de la Chartreuse de Champmol, près de Dijon. La Vierge et l'Enfant adorés par Philippe le Hardi et Marguerite de Flandre.

Cette union dura sous les princes de la maison de Valois, tous protecteurs zélés des arts et des artistes, Jean sans Peur (1404-1419), Philippe le Bon (1419-1467), Charles le Téméraire (1467-1477). Des relations étroites s'établirent entre la Bourgogne, la Flandre, la France et l'Italie ; beaucoup d'artistes flamands vinrent travailler à Dijon et y fondèrent l'école de Bourgogne, qui n'est qu'un rameau de l'école flamande, entée elle-même sur le tronc gothique français.

Le fils aîné de Jean le Bon, qui régna en France sous le nom de Charles V (1364-1380), fut un grand amateur de livres et d'œuvres d'art ; il eut pour peintre Jean Bandol (de Bruges), auteur des cartons des tapisseries de la cathédrale d'Angers. Un autre fils de Jean le Bon, Jean, duc de Berry, mort en 1416, s'entoura à Bourges d'une cour brillante et y réunit une magnifique bibliothèque de manuscrits enluminés par des artistes flamands, dont un bon nombre travaillaient alors à Paris.

Cette ville était, à la fin du XIV[e] siècle, le grand centre artistique et intellectuel de l'Europe. L'art flamand, un peu lourd en Flandre et en Bourgogne, avait revêtu à Paris un caractère d'urbanité et de finesse qui se révèle dans les miniatures des manuscrits. Une belle Renaissance française allait y éclore lorsque la guerre civile (1410), le désastre d'Azincourt (1415) et le traité de Troyes (1420) plongèrent la France dans la désolation. L'art émigra vers le duché de Bourgogne, et c'est là, non à Paris, que s'épanouit la Renaissance franco-flamande.



Fig. 360. — Claux Sluter. Le puits de Moïse. Chartreuse de Champmol, près de Dijon.

L'art gothique s'était développé en Flandre avec la richesse de ce pays, qui faisait, dès le début du XIVe siècle, l'étonnement et l'envie de l'Europe. Vers 1390, Melchior Broederlam d'Ypres, peintre de Philippe le Hardi, peignit les volets d'un grand retable sculpté, que l'on conserve à Dijon. A la même époque, un sculpteur de génie, Claux Sluter, arriva de Flandre en Bourgogne. Il y a laissé des chefs-d'œuvre de réalisme expressif, notamment le portail de la Chartreuse de Champmol, près de Dijon (fig. 359), et, au même endroit, le *Puits de Moïse*, base d'un calvaire à six pans ornés de statues de prophètes (fig. 360). Le groupe de la Vierge et de l'Enfant, la figure souriante et un peu niaise du duc Philippe, celle de Marguerite de Flandre, sont des morceaux admirables qui continuent la grande tradition des imagiers. Le Moïse est une figure puissante, biblique et réaliste à la fois. Tout cela était achevé avant 1395 ; or, les belles portes de Ghiberti, au Baptistère de Florence, sont de trente ans postérieures, et Masaccio naquit seulement en 1401. Il est donc certain que la Flandre, au commencement du XVe siècle, était singulièrement en avance sur l'Italie.



Fig. 361. — Paul de Limbourg. Le duc de Berry a table. Miniature d'un livre d'heures. *(Musée Condé, à Chantilly.)* *(Chantilly*, t.I. Plon, Nourrit et Cie, éditeurs.)

Cela n'est pas vrai que de la sculpture. Antérieurement à 1416, date de la mort du duc de Berry, Paul de Limbourg et ses frères exécutèrent le délicieux livre d'heures qui est la gloire du Musée Condé, à Chantilly (fig. 361). Ce chef-d'œuvre n'est pas isolé :

ainsi le Louvre possède une *Trinité* du peintre gueldrois Malouel, probablement oncle des Limbourg, qui travaillait à Paris vers 1400, et où paraissent déjà quelques-unes des plus belles qualités du livre d'heures. Il faut donc y voir un produit de la Renaissance parisienne, née du contact d'artistes originaires de Flandre avec le goût et le raffinement qui distinguaient les cours des Valois.

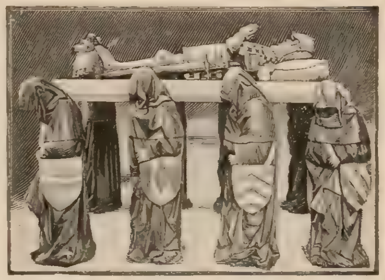


FIG. 362. — TOMBEAU DE PHILIPPE POT, SÉNÉCHAL DE BOURGOGNE. *(Musée du Louvre.)*

A cette époque (1400-1410), l'art franco-flamand avait déjà conquis toute la France et se répandait dans la vallée du Rhin. Des relations de commerce et d'amitié le portèrent bientôt au delà des Alpes ; rappelons que le duc d'Orléans, assassiné en 1407, avait épousé une Visconti, Valentine de Milan. Vers 1400, Philippe le Hardi achète des médailles italiennes, des ivoires italiens ; un Italien, Pierre de Vérone, est l'intendant de sa *librairie*. D'autre part, les artistes flamands pénétraient en Italie, et ce mouvement d'émigration continua pendant tout le XVe siècle. Entre les Limbourg, les Van Eyck, Gentile da Fabriano et Pisanello, on constate des affinités évidentes ; or, il est bien probable que la Flandre, si riche et si prospère, n'a pas tout emprunté à la civilisation renaissante de



FIG. 363. — HUBERT VAN EYCK. ANGES MUSICIENS. *(Musée de Berlin.)*



FIG. 364. — HUBERT VAN EYCK. VIERGE LISANT. PARTIE DU POLYPTYQUE DE L'ADORATION DE L'AGNEAU. ÉGLISE DE SAINT-BAVON, A GAND. *(Geschichte der altnied. Malerei*, Hirzel, éditeur, à Leipzig.)



Fig. 365. — Hubert et Jean Van Eyck.
Les juges équitables
et les chevaliers du Christ.
Volets du retable de l'Agneau.
(Musée de Berlin.) (Cl. Hanfstaengl, Munich.)

l'Italie. Peut-être même l'influence réaliste de l'art flamand n'a-t-elle pas été étrangère à la réaction de Masaccio contre le *giottisme* ; ce sont là des questions à l'ordre du jour depuis plusieurs années et qui ne tarderont sans doute pas à s'éclaircir.

Bien que la sculpture de la Renaissance flamande ait laissé des œuvres importantes, où se développe la tradition de Claux Sluter — il suffit de citer les tombeaux des ducs de Bourgogne à Dijon et à Bruges, celui de Philippe Pot au Louvre (fig. 362) — je ne m'occuperai plus ici que de la peinture, qui fut le rayonnement le plus merveilleux de son génie. Les Italiens des environs de 1450 savaient fort bien que les peintres flamands étaient hors de pair ; ils recherchaient avec passion leurs œuvres et leur confiaient des élèves italiens[1]. L'opinion commune attribuait même aux Van Eyck l'invention de la peinture à l'huile, procédé connu cependant dès le XIIe siècle, alors que ces Flamands avaient seulement perfectionné les siccatifs et fait produire aux couleurs des effets d'intensité tout nouveaux. Les Italiens avaient beau être supérieurs aux Flamands dans le style décoratif ; ils confessaient leur infériorité dans le rendu de la vie. Plus tard, on se



Fig. 366. — Hubert ou Jean Van Eyck.
La Vierge au Chartreux.
(Collection R. de Rothschild, à Paris.)
(Cliché Lévy et fils, Paris.)

1. En 1460, la duchesse Bianca Maria Sforza (de Milan) envoie le jeune peintre Zanetto Bugatto à Bruxelles pour s'instruire dans l'atelier de Rogier van der Weyden. En 1463, Zanetto est de retour et la duchesse écrit à Rogier pour le remercier (Malaguzzi Valeri, *Pittori lombardi*, Milan, 1902, p. 127).

montra moins équitable et presque oublieux. C'est seulement au



FIG. 367. — JEAN VAN EYCK.
ARNOLFINI ET SA FEMME.
(Galerie Nationale de Londres.)



FIG. 368. — A. VAN OUWATER.
LA RÉSURRECTION DE LAZARE.
(Musée de Berlin.)
(Cliché Hanfstaengl, Munich.)

XIXe siècle qu'on a recommencé à rendre pleine justice à ces artistes admirables qui s'appelaient les Van Eyck, Rogier Van der Weyden, Albert Van Ouwater, Thierry Bouts, Hugo Van der Goes, Memling, Gérard David et Quentin Metsys.



FIG. 369. — HUBERT OU JEAN VAN EYCK.
SAINT FRANÇOIS RECEVANT LES STIGMATES.
(Musée de Turin.) (Cliché Anderson, Rome.)

Ce que les fresques de Masaccio furent pour l'école italienne, le grand retable de *l'Adoration de l'Agneau*, à Gand, le fut, et plus encore, pour la peinture flamande. Cette œuvre, aujourd'hui dispersée entre les villes de Gand, Bruxelles et Berlin, fut commencée vers 1420 par Hubert Van Eyck et terminée en 1432 par son frère Jean. Il est difficile de faire la part des deux frères ; mais je suis porté à croire

que celle de Jean se réduit aux deux magnifiques portraits des donateurs. Les anges musiciens, les cortèges des soldats du Christ et des bons juges, les figures d'Adam et Ève, le grand panneau central, resté à Gand, faisaient dire à Fromentin que, dans cette peinture, l'art avait atteint du premier coup à la perfection (fig. 363-365). Mais les miniatures du livre d'heures de Chantilly, que Fromentin ignorait, sont là pour montrer que les Van Eyck eurent des précurseurs et des émules. Il est évident que leur art ne dérive pas de celui des frères de Limbourg ; ce sont des manifestations contemporaines de deux styles apparentés, l'un proprement flamand ou plutôt néerlandais, celui des Van Eyck, l'autre adouci par des influences italiennes et épuré dans le milieu parisien. Jean Van Eyck, né vers 1384, mort en 1441, fut employé par Philippe le Bon à diverses missions diplomatiques. Il séjourna en Portugal, en Espagne, à La Haye. Rien ne prouve qu'il ait été en Italie. De 1432 à 1440, nous possédons toute une série de tableaux signés et datés de lui, entre autres des portraits incomparables comme ceux de sa femme et du chanoine Van de Paele à Bruges, des époux Arnolfini à Londres (fig. 367). Le grand tableau de Bruges, où Van de Paele figure comme donateur, permet d'apprécier à la fois la grandeur du génie de Jean et les limites que la nature lui



FIG. 370. — THIERRY BOUTS.
RENCONTRE D'ABRAHAM
ET DE MELCHISÉDECH
(Musée de Munich.)
(Cliché Hanfstaengl, Munich.)



FIG. 371. — R. VAN DER WEYDEN.
DESCENTE DE LA CROIX.
(L'Escurial.) (Cliché Hanfstaengl, Munich.)

avait tracées. Il n'a aucun sentiment religieux, aucune ferveur ; la Vierge est laide, l'enfant Jésus rachitique ; le saint Georges est un paysan en armure. Mais Jean Van Eyck est le plus grand portraitiste de tous les temps. Jamais œil plus pénétrant n'a scruté la forme vivante, jamais main plus habile n'en a fixé l'image sur le panneau.



Fig. 372. — Thierry Bouts. La sentence de l'empereur Othon. (Musée de Bruxelles.) (Cliché Hanfstaengl, Munich.)

Il existe aussi une petite série de tableaux non signés, tous des chefs-d'œuvre, que l'on attribue tantôt à Jean, tantôt à Hubert ; peut-être sont-ils leur œuvre commune. Paris possède les deux plus parfaits : l'un, au Louvre, représente Rolin, chancelier de Philippe le Bon, en prière devant la Vierge et l'Enfant, avec un merveilleux fond de paysage ; l'autre, chez M. Gustave de Rothschild, figure le vicaire de la Chartreuse de Sainte-Anne à Bruges, devant la Vierge, sainte Anne et sainte Barbe. Un troisième panneau, sorti du même atelier, est au musée de Turin (fig. 366, 369).



Fig. 373. — Robert Campin (?) dit le Maître de Flémalle. Vierge et Enfant. (Musée de Francfort.) (Cliché Bruckmann, Munich.)

Pendant leur séjour à La Haye, les deux Van Eyck durent y former des élèves ; l'un d'eux est peut-être Albert Van Ouwater, auteur d'un chef-d'œuvre, la *Résurrection de Lazare*, au musée de Berlin (fig. 368), qu'imita avec bonheur son élève Gérard de Harlem (Geertgen), dans un tableau acquis par le Louvre en 1902. A ces Hollandais se rattache un peintre de Harlem, élève ou condisciple d'Ouwater, Thierry Bouts (1410-1475), qui vivait à Louvain vers 1459. C'était une nature vigoureuse, brutale même,

qui poussa le réalisme jusqu'à la recherche de la laideur et l'éclat de la



FIG. 374. — SIMON MARMION (?) FRONTISPICE D'UN MANUSCRIT CONSERVÉ A LA BIBLIOTHÈQUE DE SAINT-PÉTERSBOURG. L'ÉVÊQUE GUILLAUME FILLASTRE OFFRE LE VOLUME A PHILIPPE LE BON.



FIG. 375. — H. MEMLING. ARRIVÉE DE SAINTE URSULE A COLOGNE. CHASSE DE SAINTE URSULE A L'HÔPITAL DE BRUGES.

couleur jusqu'à la crudité. Ses meilleures œuvres, comme la *Sentence d'Othon* à Bruxelles, sont d'une intensité de ton et d'expression surprenante, mais mieux dessinées et peintes que composées (fig. 370, 372).

Entre 1435 et 1464 travaillait à Bruxelles un maître de Tournai, Roger de la Pasture (en flamand *Van der Weyden*). Il fut l'élève de Robert Campin (1375-1444), auquel on a voulu attribuer de magnifiques peintures conservées à Francfort (fig. 373), dans la collection de Mérode à Bruxelles, à Aix et ailleurs. Jusqu'en 1909, on l'appela *Maître de Mérode* ou *de Flémalle* (du nom



FIG. 376. — HUGO VAN DER GOES. LA NATIVITÉ. *(Musée des Offices, Florence.) (Cliché Alinari.)*

de l'abbaye wallonne d'où proviennent les tableaux de Francfort) et on le fit à tort élève de Rogier, ou identique à un autre élève de Campin, Jacques Daret. Campin et Van der Weyden visent au pathétique. Ils ont le sentiment religieux et dramatique ; ils savent exprimer, à la différence de Van Eyck, les fortes émotions de l'âme. La *Descente de la Croix* de Van der Weyden à l'Escurial (fig. 371), ses grandes compositions de l'hôpital de Beaune, de Munich et de Berlin, compteront toujours parmi les chefs-d'œuvre de l'art.



FIG. 377. — H. MEMLING. PORTRAIT DE MARTIN VAN NEWENHOVEN. HÔPITAL DE SAINT-JEAN A BRUGES.

De 1450 à 1490, l'école néerlandaise ou flamande produisit une longue série de merveilles, dont le classement chronologique et les attributions sont encore fort incertaines. Simon Marmion, d'Amiens, à moins que ce ne soit Jean Hennecart, peignit vers 1455 l'admirable *Vie de saint Bertin* (au Musée de Berlin) et enlumina de miniatures exquises un manuscrit offert à Philippe le Bon (fig. 374). Vers 1470, le Zélandais Hugo Van der Goes exécuta pour Thomas



FIG. 378. — GÉRARD DAVID. VIERGE ENTOURÉE DE SAINTES. *(Musée de Rouen.) (Cliché Petiton, Rouen.)*



FIG. 379. — Q. METSYS. LE CHANGEUR ET SA FEMME. *(Musée du Louvre.)*

Portinari, l'agent des Médicis à Bruges, une colossale *Nativité*, que Portinari donna à l'hôpital de Florence, et où les Italiens, Lorenzo di Credi, Ghirlandajo, se hâtèrent de copier des motifs (fig. 376). Enfin, de 1468 à 1489, se déroule la suite des belles œuvres de Memling, por-

traits et grandes compositions religieuses (fig. 375, 377). Qu'y a-t-il de plus séduisant, dans tout le domaine de la peinture, que la *Châsse de sainte Ursule* à Bruges ? Quels portraits, sinon ceux de Van Eyck, sont supérieurs à ceux de Memling ? Il fut vraiment le Raphael de l'art flamand, l'homme en qui tous les dons aimables de l'école se combinèrent, à l'exclusion de ce qui était rude et brutal. Moins maître de la ligne expressive que Van der Weyden, moins épris de réalité plastique et solide que Jean van Eyck, héritier des miniaturistes plutôt que des peintres, il est le plus attrayant, sinon le plus original de ce groupe d'artistes supérieurement doués.



Fig. 380. — Quentin Metsys.
La Vierge et sainte Anne.
(Musée de Bruxelles.) (Cliché Hanfstaengl, Munich

Memling eut un héritier à Bruges même, Gérard David, qui y fleurit de 1488 à 1509. Son chef-d'œuvre, une Vierge au milieu de saintes, est à Rouen (fig. 378) ; on y discerne, à côté d'un retour voulu aux types des Van Eyck, la marque d'influences italiennes grandissantes. Elles ne font pas défaut non plus dans l'œuvre du maître d'Anvers, Quentin Metsys (1466-1530) ; mais c'est encore la tradition de Van der Weyden qui domine dans sa *Descente de la Croix* d'Anvers, dans sa *Sainte Anne* de Bruxelles (fig. 380), dans sa tête de la Vierge en prière à Londres. Metsys, réaliste et même satirique à ses heures (fig. 379), fit une part à l'idéalisme, mais ne chercha pas à contrefaire les Italiens.

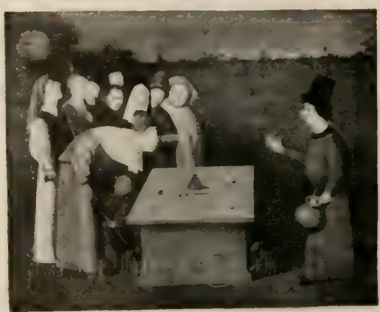


Fig. 381. — Jérôme Bosch. Le Jongleur.
(Musée municipal de Saint-Germain-en-Laye.)
(Cliché Lévy et fils, Paris.)



FIG. 382. — JEAN GOSSAERT, DIT DE MABUSE (MAUBEUGE). VIERGE ET ENFANT.
(Musée de Berlin.)
(Cliché Hanfstaengl, Munich.)

Malheureusement, la gloire de Léonard de Vinci, de Raphael, de Michel-Ange, éveilla l'émulation des Flamands. Des hommes très doués, comme Jean Gossaert de Maubeuge, Bernard van Orley, firent le voyage d'Italie et en rapportèrent un style qui se mariait mal avec celui qu'ils avaient reçu de leurs maitres (fig. 382). Il est inutile d'insister sur ces œuvres hybrides, quoique souvent séduisantes, où l'idéalisme italien, l'imitation de l'antique et le réalisme flamand se juxtaposent sans se mêler. Toute la seconde moitié du XVIe siècle est le domaine de ces italianisants, qui eurent, du moins, le mérite de préparer Rubens. A côté d'eux et comme pour réagir, d'autres Flamands suivirent une voie tout opposée, se complurent à des facéties et à des satires, peignirent le peuple et travaillèrent pour lui ; ces réalistes pleins de verve et de saveur, Jérôme Bosch (fig. 381), Breughel le Vieux, frayèrent la voie aux petits maîtres hollandais du XVIIe siècle, qui devaient élever la



FIG. 383.
NICOLAS FROMENT D'AVIGNON.
LE BUISSON ARDENT.
CATHÉDRALE D'AIX.
(Cliché Neurdein.)



FIG. 384. — J. FOUQUET.
L'ADORATION DES MAGES.
(Miniature au Musée Condé, à Chantilly.)
(Cliché Braun, Clement et Cie)

peinture de genre a la hauteur du grand art. Cette tendance à poétiser la réalité, plutôt qu'à réaliser un idéal de convention, se constate, d'ailleurs, dans toute l'histoire de l'art flamand. Les peintres étaient bien obligés de peindre des tableaux de sainteté, des Vierges, des anges, des martyrs, parce que leurs clients en demandaient. Mais comme l'on sent, même chez Memling, qu'ils eussent préféré peindre autre chose ! Ce qui les intéresse le plus, ce qu'ils étudient et rendent avec le plus d'amour, ce sont les figures des donateurs, les belles étoffes, les lointaines échappées de paysage. Ils ne sont jamais plus grands que lorsqu'ils se dérobent à l'obsession de la tâche imposée. Un seul fait exception à cet égard, c'est Van der Weyden ; mais nous savons qu'il avait été en pèlerinage à Rome et qu'il résida quelque temps à Ferrare. Ce Tournaisien fut le seul mystique parmi tant de peintres de sujets pieux.



FIG. 385. — MAÎTRE FRANÇAIS, PEUT-ÊTRE JEAN PERRÉAL. TRIPTYQUE OFFERT PAR PIERRE II DE BOURBON ET ANNE DE BEAUJEU. CATHÉDRALE DE MOULINS. *(Cliché Neurdein.)*

La branche française de l'art flamand au XVe siècle présente un spectacle analogue, sauf que la tendance réaliste s'y tempère de bonne heure d'un goût tout français pour la sobriété et l'élégance[1]. A la fin du XIVe siècle, Paris était un centre artistique de premier ordre. Vers 1410, les malheurs de la monarchie dispersèrent les artistes vers la Bourgogne, la Touraine et la Provence. La papauté, établie à Avignon dès 1309, avait créé, dans cette dernière ville, un foyer d'art italien autour duquel naquit une école locale, dont le chef-d'œuvre est la grande *Pietà* de Villeneuve (1470 ; au Louvre). A la cour du roi René d'Anjou (1417-



FIG. 386. — F. CLOUET. PORTRAIT DE HENRI II. *(Musée du Louvre.)*

1. C'est ce que Courajod a appelé la " détente du style français ".

1480), qui habita la Provence après avoir perdu Naples et la Sicile, travailla Froment d'Avignon, auteur du tableau *le Buisson ardent*, à la cathédrale d'Aix (fig. 383). L'époque de Charles VII et de Louis XI vit en France un très grand artiste, Jean Fouquet (1415-1485), qui séjourna en Italie vers 1445, puis à Tours ; Berlin et Paris ont de lui de puissants portraits, Chantilly une suite admirable de quarante miniatures, peintes vers 1455 pour le livre d'heures d'Étienne Chevalier (fig. 384). Les éléments décoratifs de ces petits tableaux sont en partie italiens, mais le sentiment en est bien français, quelque chose comme du Van Eyck adouci. La couleur est fine, mais sans éclat et manque parfois d'harmonie. L'école du Bourbonnais, que l'on commence seulement à connaître, se forma sous l'influence de celles de la Touraine et de la Provence. Un grand tableau de la cathédrale de Moulins, attribué parfois à Jean Perréal, peintre de Charles VIII, atteste, à côté d'influences italiennes, un goût indigène pour la grâce un peu mièvre, les couleurs pâles et délicatement nuancées (fig. 385). Le même peintre est



FIG. 387. — ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU. DIANE ET SES NYMPHES.
(Musée de Rouen.) (Cliché Petiton, Rouen.)



FIG. 388. — MICHEL COLOMBE. VERTU CARDINALE[1]. FIGURE D'ANGLE DU TOMBEAU DE FRANÇOIS II DE BRETAGNE.
(Cathédrale de Nantes.)



FIG. 389. GERMAIN PILON. LES TROIS GRACES.
(Musée du Louvre.)

1. C'est la Tempérance, dont les attributs sont un joug et une horloge.

l'auteur d'un tableau encore supérieur à celui-là, une *Nativité*, à l'évêché d'Autun, dont le fond trahit l'imitation de Van der Goes (cf. fig. 376).



FIG. 390. — J. GOUJON. RELIEFS DE LA FONTAINE DES INNOCENTS, A PARIS. *(Cliché Giraudon.)*

D'origine hollandaise, Jean et François Clouet exécutèrent, depuis François Ier jusqu'à Henri III, de nombreux portraits à l'huile et aux crayons, où la légèreté de la touche, la précision savante du trait, le dédain des détails inutiles présagent déjà les qualités de l'esprit classique, tel qu'il s'épanouira en France au XVIIe siècle (fig. 386). Ces beaux portraits, si peu appuyés, si sobres, et en même temps d'une si fine psychologie, semblent *faits de rien*, comme les tragédies de Racine. Si les Italiens appelés en France, Rosso et Primatice (1531, 1532), y introduisirent surtout les défauts de l'école de Michel-Ange, leurs imitateurs, qui formèrent l'école de Fontainebleau, restèrent toujours plus français qu'italiens. On en a la preuve dans les tableaux de cette école, bien représentée au Louvre et à Rouen (fig. 387). Cet art parle une langue italienne, mais avec un fort accent français.

Dans le domaine de la sculpture, l'italianisme s'insinua d'abord par la décoration, puis envahit le bas-relief et la statuaire ; mais, là encore, jusqu'à la fin du XVIe siècle, l'élément français l'emporta dans le mélange, avec Michel Colombe, mort en 1512, avec Germain Pilon et Barthélemy Prieur, contemporains de Catherine de Médicis et de Henri IV (fig. 388, 389). Le plus italien et, en même temps, le plus doué peut-être de ces artistes fut Jean Goujon, dont les *Nymphes* de la fontaine des Innocents à Paris (1550) et la porte du Louvre qui a gardé son nom comptent parmi les œuvres les plus



FIG. 391. — JEAN GOUJON. DIANE. *(Musée du Louvre.)*

charmantes de la Renaissance franco-italienne (fig. 390). Ce sont là des sculptures décoratives ; mais les portraits du temps, ceux surtout de morts agenouillés, continuent encore la tradition de nos imagiers. L'art français n'a jamais été entièrement italianisé, même pas sous Louis XIV ; l'histoire des résistances nationales au goût étranger se poursuit à travers tout le XVIIe siècle et prépare l'école vraiment française du XVIIIe.

Au commencement du XVIe siècle, se constitua, avec des caractères particuliers, une école de peinture hollandaise. Le centre en fut Leyde, où travailla Cornelis Engelbrechtsen († 1533), le maître de Lucas de Leyde (1494-1533). On ne possède de Lucas que peu de tableaux, dont le plus important est *le Jugement dernier*, du Musée de Leyde ; mais il a laissé près de deux cents gravures, qui soutiennent la comparaison avec celles de Dürer (fig. 392). Son goût pour les scènes rustiques et comiques, l'audace et la facilité de son burin annoncent en Hollande le développement de l'art familier. Mort à trente-neuf ans, Lucas de Leyde a été un artiste de grande envergure. Jacob Cornelisz, à Amsterdam, et Jan Van Scorel, à Utrecht, furent également des peintres habiles, moins accessibles que leurs contemporains flamands à ces influences d'au delà des Alpes qui sont souvent pernicieuses aux hommes du Nord. La Hollande, en épousant la cause de la Réforme et en rompant avec Rome, conserva, dans une certaine mesure, son originalité artistique avant de conquérir son indépendance. Ce fut, il est vrai, au prix de cruels sacrifices ; mais elle reçut le prix de son courage au XVIIe siècle, lorsqu'elle donna au monde un héros de l'art, à la fois bien hollandais et bien humain, Rembrandt.



FIG. 392. — LUCAS DE LEYDE. TENTATION DE SAINT ANTOINE (GRAVURE).
(WOLTMANN. *Malerei*, t. II. Seemann, éditeur).

BIBLIOGRAPHIE. — A. Michel, *ouvr. cité*, p. 115 ; L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre*, t. II, P., 1901 (les origines de la Renaissance, l'art bourguignon, l'influence de l'art du Nord sur l'Italie) ; L. Courajod et F. Marcou, *Le Musée de Sculpture comparée du Trocadéro*, P., 1892 ; L. Gonse, *La Sculpture française depuis le XIVe siècle*, P., 1895 ; Hourticq, *Hist. de l'art en France*, P., 1911 ; Vitry et Brière, *Docum. de sculpture franç., Renaissance*, P., 1911.

Crowe et Cavalcaselle, *Les anciens peintres flamands*, trad. franç., 2 vol., Bruxelles, 1862-1863 (trad. all. d'A. Springer, Lp., 1875); A. Michiels, *Histoire de la Peinture flamande*, 10 vol., P., 1865-1874; *L'Art flamand dans l'Est et le Midi de la France*, P., 1877; A. von Wurzbach, *Niederländisches Künstlerlexikon*, V., 1906-8; Fiérens-Gevaert, *Les primitifs flamands*, 4 vol., Brux., 1908-12; C. Dehaisnes, *L'Art chrétien en Flandre*, Douai, 1800; *Histoire de l'Art dans la Flandre avant le XVe siècle*, 2 vol., Lille, 1886; A. Darcel, *L'art dans les Flandres avant le XVe siècle* (*Gazette*, 1887, I, p. 158); E. Müntz, *Les Influences classiques dans les Flandres* (*ibid.*, 1898, I, p. 289, 472); M. Friedlænder, *Meisterwerke der niederländischen Malerei*, M., 1903; J. Weale, *The early painters of the Netherlands* (*Burlington Magazine*, 1903, I, p. 41); F. Gevaert, *La Renaissance Septentrionale*, Bruxelles, 1905; H. Hymans, *L'Exposition des Primitifs flamands à Bruges*, P. 1902; R. Fry, *The exhibition of early flemish art at Bruges* (*The Athenaeum*, 13 et 20 septembre 1902; cf. *Rev. archéol.*, 1903, I, p. 76[1]); G. Hulin, *Catalogue critique de l'Exposition de Bruges*, Bruges, 1902 (cf. *Rev. archéol.*, 1903, I, p. 110; 1903, II, p. 319); E. Male, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age* (influence des *Mystères*), P., 1908.

P. Durrieu, *L'Exposition des Primitifs français* (*Revue de l'Art*, 1904, I, p. 82); Bouchot, *même sujet*, P., 1905 (avec 100 planches); R. Fry, *même sujet* (*Burlington Mag.*, 1904, I, p. 279); Bouchot, Delisle, etc., *Exposition des Primitifs français au Louvre*, P., 1904; R. de Lasteyrie, *Les Miniatures d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin* (*Mon. Piot*, t. III, p. 71); Delisle, *Les Heures du Duc de Berry* (*Gazette*, 1884, I, p. 401); A. de Champeaux et P. Gauchery, *Les Arts à la cour du Duc de Berry*, P., 1894 (cf. B. Prost, *Gazette*, 1895, II, p. 254 et, sur des œuvres de cette école, H. Bouchot et S. Reinach, *ibid.*, 1904, I, p. 1 et 55); P. Durrieu, *Les très riches Heures du Duc de Berry*, P., 1904; *Les belles Heures d'Ailly* (*Gazette*, 1906, I, p. 265); A. de Champeaux, *Le Duc de Berry et l'Art italien* (*Gazette*, 1888, II, p. 409; cf. *Burl. Mag.*, XVIII, p. 144, et *Mon. Piot*, XVIII, p. 183); *L'ancienne École de peinture de la Bourgogne* (*ibid.*, 1898, I, p. 36); A. Perrault-Dabot, *L'Art en Bourgogne*, P., 1894 (cf. Leprieur, *Repertorium*, 1895, p. 383); A. Kleinclausz, *Claus Sluter* (*Gazette*, 1903, I, p. 121, et P., 1905); *L'Art funéraire de la Bourgogne* (*ibid.*, 1901, II, p. 441; 1905, II, p. 26).

J. Helbig, *La Sculpture au pays de Liége*, Liége, 1890; *La Peinture au pays de Liége*, Liége, 1903; F. G. Cremer, *Studien zur Geschichte der Œlfarbentechnik*, Düsseldorf, 1895; P. Durrieu, *Les Débuts des Van Eyck* (*Gazette*, 1903, I, p. 1; le Livre d'heures de Turin); G. Hulin, *Les Heures de Milan*, Brux., 1911; L. Kaemmerer, *Hubert und Jan Van Eyck*, Bielefeld, 1898; W.-H. Weale, *The Van Eycks*, L., 1912; M. Dvorak, *Das Rätsel der Kunst der Van Eyck*, V., 1904; H. Hymans, *Les Van Eyck*, P., 1907; W. Bode, *Le Retable de l'Agneau* (*Gazette*, 1897, I, p. 211; cf. J. Six, *ibid.*, 1904, I, p. 177).

P. Lafond, *Rogier*, Brux., 1912; L. Maeterlinck, *Rogier sculpteur* (*Gazette*, 1901, II, p. 265); M. Friedlænder, *Bildniss des Meisters von Flemalle* (*Jahrbücher* des Musées de Berlin, 1902, p. 17); H. von Tschudi, *Der Meister von Flemalle* (*ibid.*, 1898, p. 8); G. Hulin, *Daret et Campin* (*Burl. Mag.*, juill. 1909, p. 202); A. Wauters, *Hugo Van der Goes*, Bruxelles, 1872 (cf. *Gazette*, 1910, II, p. 104, le tableau découvert à Monforte); W. Bode, *Die Anbetung der Hirten von H. Van der Goes* (*Jahrbücher* des Musées de Berlin, 1903, p. 99); C. Dehaisnes, *Recherches sur le retable de Saint-Bertin et sur Simon Marmion*, Lille, 1892 (cf., sur Hennecart, Durrieu, *Rev. arch.*, 1909, II, p. 287); A. Goffin, *Thierry Bouts*, Bruxelles, 1908; L. Kaemmerer, *Memling*, Bielefeld, 1889; W.-H. Weale, *Hans Memling*, L., 1901 (même sujet en français, Bruges, 1903); K. Voll, *Memling*, Stuttgart, 1909 (toute l'œuvre en phot.); G. Servières, *Le Polyptyque de Memling à Lubeck* (*Gazette*, 1902, I, p. 119); E. de Bodenhausen, *G. David*, M., 1905; L. Balet, *Geertgen*, La Haye, 1912; C. Benoit, *La Résurrection de Lazare par Gérard de Harlem* (*Monum. Piot*, t. IX, p. 73); J. de Busschère, *Q. Metsys*, Bruxelles, 1908; C. Benoit, *Jean Mostaert* (*ibid*, 1899, I, p. 265); S. Pierron, *Les Mostaert*, Brux., 1912; M. Gossart, *Jean Gossart*, Lille, 1903; *J. Bosch*, Lille, 1907; A. Wauters, *Bernard Van Orley*, P., 1893; H. Dollmayr, *Hieronymus Bosch* (*Jahrbücher* des Musées de Vienne, 1898, p. 284); L. Mæterlinck, *Une Œuvre inconnue de Jérôme Bosch* (*Gazette*, 1900, I, p. 68); H. Hymans, *Breughel le Vieux* (*ibid.*, 1890, I, p. 361); Bastelaer et de Loo, *P. Bruegel*, Bruxelles, 1906.

G. F. Warner, *Illuminated Manuscripts in the British Museum*, L., 1899 et suiv. (fac-similés en couleurs); R. Beer, *Die Miniaturenausstellung in Wien* (*Kunst und Kunsthandwerk*, V., 1902, p. 285); H. Martin, *Les Miniaturistes francais*, P., 1906; J. A. Herbert, *Illuminated Manuscripts*, L., 1911; S. Reinach, *Un Manuscrit de Philippe le Bon à Saint-Pétersbourg* (*Gazette*, 1903, I, p. 265; cf. *Monuments Piot*, t. XI); P. Durrieu, *Histoire du bon roi Alexandre* (*Revue de l'Art*, 1903, I, p. 49; miniatures de Ph. de Mazerolles); Aug. Schestag, *Die Chronik von Jerusalem* (*Jahrbücher* de Vienne, 1899, p. 195; manuscrit de Philippe le Bon); J. Destrée, *Les Heures de N.-D. dites de Hennessy*, Bruxelles, 1896; P. Durrieu, *A. Bening et les Peintres du bréviaire Grimani* (*Gazette*, 1891, I, p. 353); G. Pawlowski, *Le Livre d'Heures d'Alex. Borgia* (*ibid.*, 1891, I, p. 511); L. Kaemmerer, *Ahnenreihen aus dem Stammbaum des portugiesischen Königshauses* (miniatures flamandes au British Museum), Stuttgart, 1903 (cf. Weale, *Burlington Magazine*, 1903, II, p. 321); A. Lindner, *Der Breslauer Froissart*, B., 1912.

1. J'ai fait dans la leçon qui précède, d'assez nombreux emprunts à ces articles.

H. Curmer, *Les Evangiles*, P., 1864 (chromos d'après des miniatures du XVe siècle); *Œuvre de Jean Fouquet*, P., 1865 (chromos); H. Bouchot, *Fouquet* (*Gazette*, 1890, II, p. 273); P. Leprieur, *Jean Fouquet* (*Revue de l'Art*, 1897, I, p. 25); G. Lafenestre, *Fouquet* (*Revue des Deux Mondes*, 15 janvier 1902); M. Friedlænder, *Die Votiftafel des Etienne Chevalier von Fouquet* (*Jahrbücher* des Musées de Berlin, 1897, p. 206); F. Gruyer, *Etienne Chevalier et saint Etienne par Fouquet* (*Gazette*, 1896, I, p. 89); *Les Quarante Fouquet* (de Chantilly), P., 1900; E. Michel, *Les Miniatures de Fouquet à Chantilly* (*Gazette*, 1897, I, p. 214); P. Durrieu, *Miniatures inédites de Fouquet* (*Mém. de la Soc. des Antiquaires*, 1900, t. LXI, p. 105); P. Durrieu et J.-J. Marquet de Vasselot, *Les Manuscrits à miniatures des Héroïdes d'Ovide* (*L'Artiste*, mai-juin 1894; suite de l'école de Fouquet à Tours); Dorez, *Les manuscrits de Holkham Hall*, P., 1908.

L. de Laborde, *La Renaissance à la Cour de France*, 2 vol., P., 1850, 1855; E. Müntz, *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII*, P., 1885; H. Lemonnier, *Les guerres d'Italie* (t. V de l'*Histoire de France*, dirigée par Lavisse), P., 1902; L. Dimier, *French painting in the XVI Century*, L., 1904; P. Mantz, *La Peinture française du IXe au XVIe siècle*, P., 1898; C. Benoit, *La Peinture française de la fin du XVe siècle* (*Gazette*, 1901, II, p. 89, 318; 1902, I, p. 65; G. Lafenestre, *La Peinture française du XVe siècle* (*ibid.*, 1900, II, p. 377 et 1904, I, p. 353); P. Gélis-Didot, *La Peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle*, 2 vol. P., 1891; H. Laffillée, *La Peinture murale en France avant la Renaissance*, P., 1904; M. Poëte, *Les Primitifs parisiens*, P., 1904; J. Déchelette et E. Brassart, *Les Peintures murales du Moyen Age et de la Renaissance en Forez*, Montbrison, 1900; L. de Farcy, *Tapisseries de l'Église cathédrale d'Angers*, Angers, 1896 (extr. de la *Revue de l'Anjou*).

G. Lafenestre, *Nicolas Froment* (*Revue de l'Art*, 1897, II, p. 305); L. Dehaisnes, *La Vie et l'Œuvre de Jean Bellegambe*, Lille, 1890 (cf. *Gazette*, 1890, I, p. 514); R. Maulde de la Clavière, *Jean Perréal, dit Jean de Paris, peintre de Charles VIII*, P., 1896; E. Male, *Jean Bourdichon* (*Gazette*, 1902, I, p. 185 et 1904, II, p. 441); H.-J. Hermann, *Ein unbekanntes Gebetbuch von Jean Bourdichon* (*Beiträge zur Kunstgeschichte Wickhoff gewidmet*, V., 1903, p. 46).

H. Havard, *La Peinture hollandaise*, P., 1882; F. Dülberg, *Die Leydener Malerschule*, B., 1899 (cf. *Repertorium*, 1899, p. 328); Th. Volbehr, *Lucas von Leyden*, Hambourg, 1888.

F. Dimier, *Le Primatice*, P., 1902; E. Müntz, *L'Ecole de Fontainebleau* (*Gazette*, 1902, II, p. 152); H. Bouchot, *Le Portrait en France au XVIe siècle* (*Gazette*, 1887, II, p. 108); *Les Clouet et Corneille de Lyon*, P., 1892; F. Wickhoff, *Die Bilder weiblicher Halbfiguren* (*Jahrbücher* des Musées de Vienne, 1901; cf. *Chronique des Arts*, 1902, p. 240); Moreau-Nélaton, *Les Clouet*, P., 1908.

St. Lami, *Dictionnaire des Sculpteurs de l'École française jusqu'à Louis XIV*, P., 1898; M. de Vasselot, *Antoine le Moiturier* (*Monuments Piot*, t. III, p. 247); R. Kœchlin et M. de Vasselot, *La Sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVIe siècle*, P., 1901 (cf. *Gazette*, 1901, I, p. 260); E. Thiollier, *Sculptures foréziennes de la Renaissance* (*ibid.*, I, p. 496); A. Germain, *Les Néerlandais en Bourgogne*, P., 1909; P. Vitry, *Michel Colombe et la Sculpture française de son temps*, P., 1901 (cf. Dehio, *Repertorium*, 1903, p. 247; Lefèvre-Pontalis, *Bull. monumental*, 1902, p. 111); Denis, *Ligier Richier*, P., 1912; L. Palustre, *Germain Pilon* (*Gazette*, 1894, I, p. 1); P. Vitry, *Jean Goujon*, P., 1908.

L. Bourdery et E. Lachenaud, *Léonard Limosin*, P., 1897; Edm. Bonnaffé, *Les Faïences de Saint-Porchaire* (*Gazette*, 1895, I, p. 277); P. Burty, *Bernard de Palissy*, P., 1886; C. Dupuy, *Bernard de Palissy*, Poitiers, 1902; H. Havard, *Histoire de l'Orfèvrerie française*, P., 1896; E. Molinier, *L'Orfèvrerie religieuse du Ve à la fin du XVe siècle*, P., s. d.; N. Dawson, *Goldsmiths and Silversmiths*, L., 1907; J. Guiffrey, *La Tapisserie, son histoire depuis le Moyen Age jusqu'à nos jours*, Tours, 1886; *Les Tapisseries du XIIe-XVIIIe siècle*, P., 1912; E. Garnier, *Histoire de la Verrerie et de l'Emaillerie*, Tours, 1886.

VINGTIÈME LEÇON

LA RENAISSANCE ALLEMANDE

L'ART italien rêva de beauté et réalisa son rêve. L'art flamand s'éprit de vérité et s'égala presque à la nature. L'art allemand n'atteignit que rarement à la beauté et à la vérité ; mais il sut exprimer, avec une fidélité souvent brutale, le caractère du peuple allemand à la veille et au lendemain de la Réforme.

La première école de peinture allemande dont nous ayons quelque



FIG. 393. — STEPHAN LOCHNER. L'ADORATION DES ROIS MAGES. CATHÉDRALE DE COLOGNE.
(WOERMANN, *Malerei*, t. II, Seemann, éditeur)

connaissance fleurit à Prague, vers 1360, sous le règne de l'empereur Charles IV, qui appela d'Italie en Bohême le peintre modenais Tommaso. Un peu plus tard, en 1380, nous trouvons à Cologne un maître Wilhelm, vanté par les chroniques du temps. Après Wilhelm y parut Stephan Lochner, originaire des environs de Constance, qui acheva vers 1435, du vivant de Jean Van Eyck, l'œuvre la plus importante de la peinture allemande au Moyen Age, le fameux tableau du Dôme de Cologne, représentant *l'Adoration des Mages* (fig. 393). Lochner a été appelé le Fra Angelico allemand ; sa peinture est sentimentale, dévote, souriante ; ses personnages sont des enfants joufflus et roses qui sont bien sages et vont régulièrement à l'église. En 1435, les Van Eyck étaient déjà célèbres, mais le tableau du Dôme ne révèle aucune trace de leur influence ; l'art de Lochner dérive des manuscrits à enluminures, probablement de ceux des artistes flamands qui travail-



FIG. 394. — ÉCOLE DE COLOGNE. (MAÎTRE DIT DE L'AUTEL DE SAINT-BARTHÉLEMY.) SAINTE COLOMBA ET SAINT ANDRÉ. *(Musée de Mayence.)*

laient, vers la fin du XIVe siècle, en Flandre, en Bourgogne et à Paris.

Une tendance nouvelle, réaliste, se fit jour, vers 1460, dans la nombreuse série des tableaux de Cologne. Un élève de Bouts y fonda un atelier qui prospéra. Désormais, tout en restant bien allemande par ses défauts, l'école de Cologne, qui se prolonge jusqu'au milieu du XVIe siècle, n'est qu'une branche rhénane de l'art flamand. Les deux maîtres qui y furent le plus imités sont Bouts et Van der Weyden. De ce dernier et de Schongauer (p. 228) s'inspira le grand artiste encore innommé auquel on doit le magnifique tableau colonais du Louvre, *la Descente de la Croix* ; on l'appelle, d'après une de ses œuvres conservées à Munich, *le Maître de l'autel de Saint-Barthélemy* (fig. 394). En général, dans cette école si riche en peintures, les noms sont rares : on dit *le Maître de la Passion de Lyversberg* (ancien propriétaire d'une suite de tableaux), *le Maître de la Vie* et *de la Mort de la Vierge, de la Sainte Parenté (heilige Sippe)*, etc.

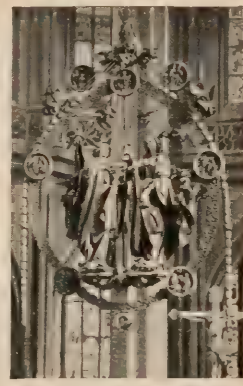


FIG. 395. — VEIT STOSS. LA SALUTATION ANGÉLIQUE. ÉGLISE DE SAINT-LAURENT, A NUREMBERG.



FIG. 396. — PIERRE VISCHER. LE TOMBEAU DE SAINT SEBALD. ÉGLISE DE SAINT-SEBALD, A NUREMBERG. (LÜBKE, *Plastik*. Seemann, édit.)



FIG. 397. — M. SCHONGAUER.
LA VIERGE ET L'ENFANT
DANS UN BUISSON DE ROSES.
CATHÉDRALE DE COLMAR.

Ce n'est pas seulement à Cologne, mais dans tous les pays allemands que la peinture s'inspira de l'art de la Flandre. Mais les conditions politiques et sociales en Allemagne n'étaient pas propices à la floraison d'un art délicat. Il n'y avait pas, comme en Flandre ou en Italie, de riches Mécènes ; le pays était encore arriéré, les mœurs grossières. Un grand nombre de petits princes, civils ou ecclésiastiques, commandaient des tableaux et voulaient être servis sans retard ; les peintres, aidés de leurs élèves, travaillaient trop et trop vite. Ils imitèrent les couleurs brillantes des Flamands, mais sans atteindre à leur finesse de touche ; la coloration des tableaux allemands est crue, souvent lourde. Au lieu de paysages, ils continuèrent longtemps à employer des fonds d'or, plus séduisants pour des esprits incultes et plus faciles à exécuter ; aussi la perspective aérienne tarda-t-elle à se développer.



FIG. 398. — ALBERT DÜRER.
PORTRAIT DE L'ARTISTE.
(Musée de Munich.)
(Cliché Hanfstaengl, à Munich.)



FIG. 399. — A. DÜRER.
PORTRAIT D'OSWALD KRELL.
(Musée de Munich.)

Mais ce qui manqua surtout aux Allemands du XV siècle et même

du XVIᵉ, c'est le goût, le talent de choisir. Leurs compositions sont encombrées de figures ; ces figures sont souvent burlesques et grimaçantes ; au lieu de la beauté et de la force, on trouve tantôt une fadeur insipide, tantôt une tension pénible du style, une affectation presque ridicule dans les attitudes et dans les gestes. C'est un art de paysans dévots, à la fois sentimental et grossier, qui séduit d'abord par sa naïveté et par sa verve, mais fatigue bientôt par sa vulgarité mièvre ou tapageuse. Une peinture allemande, comparée à une peinture flamande ou italienne de la même époque, semble l'œuvre d'un rustre à côté de celle d'un fin lettré. Mais le rustre est un brave homme qui fait de son mieux ; une des qualités de cette peinture inférieure, c'est sa probité.



FIG. 400. — ALBERT DÜRER. PORTRAIT DE JÉRÔME HOLZSCHUHER.
(Musée de Berlin.)
(Cliché Hanfstaengl, à Munich.)

L'art allemand par excellence fut la sculpture en bois, qu'illustrèrent le Souabe Jörg Syrlin à Ulm et le Galicien Veit Stoss († 1491 et 1533 ; fig. 395). A Nuremberg, où Stoss travailla, fleurit le sculpteur en pierre Adam Krafft († 1508). Ces maîtres continuèrent, avec une saine vigueur, la tradition des imagiers réalistes du XIVᵉ siècle. Ils influèrent sur la peinture de leur temps plutôt qu'ils n'en subirent l'influence. C'est eux qui maintinrent si longtemps en Allemagne la mode des draperies cassées, aux plis profonds et inutilement multipliés, le style anguleux, le goût des compositions encombrées. Mais les types de vieillards créés par Krafft, ceux de femmes créés par Stoss, sont parmi les plus expressifs de la sculpture, et leurs compositions touffues sont imprégnées d'un sentiment de piété qui fait parai-



FIG. 401. — ALBERT DÜRER. LES QUATRE ÉVANGÉLISTES.
(Musée de Munich.)



FIG. 402. — A. DÜRER.
L'ADORATION DES ROIS MAGES.
(Musée des Offices, à Florence.)

tre presque frivoles et mondaines celles des Italiens.

L'école de Nuremberg eut encore des sculpteurs en bronze, les Vischer, dont le meilleur, Pierre Vischer, mort en 1529, traduisit dans le métal les conceptions et les types des sculpteurs en bois (fig. 396).

Après l'école de peinture de Cologne, la première à se développer fut celle de Souabe, dont le grand maître est Martin Schongauer, de Colmar (1450-1491). Martin dérive de Rogier, mais avec une pointe de sentimentalisme toute germanique. Comme beaucoup de peintres allemands, qui devaient fournir des images aux pauvres aussi bien qu'aux riches, il fut graveur sur bois et sur cuivre ; ses gravures, d'un trait énergique et ressenti, sont supérieures à ses tableaux, dont le meilleur est *la Vierge aux Roses* de Colmar (fig. 397). A Schongauer se rattache Zeitblom d'Ulm, mort en 1517, peintre profondément religieux et séduisant malgré ses incorrections.

L'école d'Augsbourg se développa à côté de celles de Colmar et d'Ulm. Son meilleur peintre est Burgkmair, élève de Schongauer, qui alla à Venise en 1508 et se fixa à Augsbourg, où l'on conserve presque toutes ses œuvres. Un autre maître d'Augsbourg, d'une verve puissante et souvent vulgaire, est Holbein le Vieux, père du grand Holbein, qui, dans ses derniers tableaux, semble rompre avec le style gothique et préparer l'émancipation de l'art que devait consommer son illustre fils.



FIG. 403. — A. DÜRER.
SAINT GEORGES.
GRAVURE.

Nuremberg, siège d'une riche bourgeoisie, fut, vers l'an 1500, la Florence de l'Allemagne, mais une Florence rude, plus soucieuse d'expression que de beauté. La sculpture sur bois y produisit des chefs-d'œuvre. Le peintre le plus réputé était Michel Wohlgemuth, né en 1434, artiste fécond, mais médiocre, dont le grand titre est d'avoir été le maître de Dürer.



FIG. 404. — H. DE KULMBACH.
L'ADORATION DES MAGES.
(Musée de Berlin.)
(Cliché Hanfstaengl, à Munich.)

La première moitié du XVIe siècle vit fleurir en Allemagne deux peintres de génie et un peintre très richement doué, Albert Dürer, Hans Holbein et Lucas Cranach.

Dürer (1471-1528) fut un penseur autant qu'un artiste et mérite de figurer, à ce titre, dans l'histoire de l'art, à côté de Léonard de Vinci et de Michel-Ange (fig. 398). Les Italiens disaient qu'il aurait été leur plus grand peintre s'il avait pu vivre à Rome ou à Florence. Né à Nuremberg, il apprit d'abord le métier d'orfèvre qu'exerçait son père et entra en 1486 dans l'atelier de Wohlgemuth. En 1490, il se rendit à Colmar, à Bâle, à Venise, où il subit l'influence de Mantegna et de Bellini. En 1497, il fonda un atelier à Nuremberg et adopta son fameux monogramme, un D sous un A. Dès cette époque, il peignit des portraits admirables, comme celui d'Oswald Krell à Munich (fig. 399). En 1505, il revint à Venise, pour ne retourner à Nuremberg qu'en 1507. C'est alors que commence sa grande et féconde activité, non seulement artistique, mais littéraire



FIG. 405. — A. ALTDORFER.
LA NAISSANCE DE LA VIERGE.
(Musée d'Augsbourg.) (Cliché Hanfstaengl, à Munich.)

et intellectuelle, car Nuremberg était devenu un centre de l'humanisme, et Dürer était l'ami et le peintre des humanistes. En 1521, il visita les Pays-Bas et y fut reçu avec de grands honneurs ; c'est après son retour de ce dernier voyage qu'il peignit ses chefs-d'œuvre, certainement inspirés des Van Eyck, le portrait de Holzschuher à Berlin (fig. 400) et les *Quatre Évangélistes* à Munich (fig. 401). Cette dernière peinture, la plus grandiose de l'école allemande, " création de types surhumains, suprême effort vers la simplicité et la grandeur[1] ", semble témoigner des sympathies de l'artiste pour la Réforme, qui en appelait aux évangélistes pour ramener le christianisme dans son ancienne voie.



FIG. 406. — H. HOLBEIN.
LA VIERGE AVEC LA FAMILLE
DU BOURGMESTRE JACOB MEYER.
CHATEAU GRAND-DUCAL A DARMSTADT.
(Cliché Hanfstaengl, à Munich.)

L'architecture des églises, en Allemagne, ne se prêtait pas à la peinture murale ; Dürer n'a jamais peint sur un mur. On a de lui une quarantaine de tableaux de chevalet et de portraits ; le plus beau de ses tableaux est *l'Adoration des Mages* à Florence (fig. 402), œuvre énergique, fortement pensée, mais toute germanique par son dédain de l'élégance. Quand Dürer imita l'antique, à l'exemple des maîtres italiens, il fit des choses presque risibles, comme sa *Lucrèce* de Munich. En général, les Allemands, plus encore que les Flamands, étaient incapables de dessiner des figures nues ; tantôt ils tombaient dans un réalisme grossier ; tantôt ils dénaturaient des types d'emprunt par la raideur et la sécheresse de l'exécution. Mais là où Dürer est supérieur aux Italiens et l'égal des plus grands génies de tous les temps, c'est dans la gravure. Des compositions comme le *Saint Georges* (fig. 403), *Saint*



FIG. 407. — HANS HOLBEIN.
PORTRAIT D'ÉRASME.
(Musée du Louvre.)

1. Maurice Hamel, *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, I, p. 62

Jérôme dans sa cellule, la *Mélancolie*, le *Chevalier et la Mort*, attestent une profondeur de pensée, un lyrisme contenu, en même temps



Fig. 408. — L. Cranach. La Charité.
(Collection Errera, à Bruxelles.)



Fig. 409. — Lucas Cranach.
Portrait de vieillard.
(Musée de Bruxelles.)
(Cliché Hanfstaengl, à Munich.)

qu'une science de la forme dont seuls Léonard et Michel-Ange étaient capables. A une époque où le goût classique régnait sans partage, Goethe écrivait avec raison : " Quand on connaît le fond de Dürer, on se persuade que pour la vérité, l'élévation et même la grâce, il n'a d'égaux que les tout premiers des Italiens. "



Fig. 410. — Lucas Cranach.
Hercule et Omphale.
(Musée de Brunswick.) (Cliché Bruckmann, à Munich.)

Parmi les élèves de Dürer, qui travaillèrent à Nuremberg et à Ratisbonne, deux surtout firent preuve d'un remarquable talent : Hans de Kulmbach (fig. 404) et Albrecht Altdorfer (fig. 405).

Holbein (1497-1543), le second des grands maîtres de la Renaissance allemande, était le fils du peintre d'Augsbourg dont nous avons parlé. Comme Dürer, mais plus encore que lui, il voyagea ; on le trouve en 1515 à



Fig. 411. — Chr. Amberger.
Portrait d'homme.
(Musée de Brunswick.)
(Cliché Bruckmann, à Munich.)

Bâle, puis en Angleterre, sous le règne de Henri VIII, où il peignit le roi, sa famille, ses ministres et plusieurs membres de l'aristocratie anglaise. Holbein ne ressemble en rien à Dürer. Il est le seul grand artiste allemand sur lequel l'idéalisme ait eu prise. Sa manière n'a plus rien de gothique; il ignore la dévotion et l'ascétisme; son fonds d'éducation germanique se tempère d'une élégance et d'une réserve qui font de lui le plus français plutôt que le plus italien des Allemands. De ses grands tableaux, un seul est un chef-d'œuvre : c'est la *Vierge* de Darmstadt (fig. 406), dont il existe une copie hollandaise à Dresde, plus suave, mais moins expressive que l'original. Dans cette peinture, chose nouvelle en Allemagne, le caractère se concilie avec la beauté. Nous ne connaissons plus que par des esquisses ou des copies partielles les importantes compositions peintes par Holbein sur des murs à Bâle; son grand titre de gloire, aux yeux des modernes, est l'ensemble de ses portraits et de ses gravures. Le Louvre possède le plus beau peut-être de ses portraits, celui d'Érasme (fig. 407), égal à ceux de Dürer par la sûreté de la touche, supérieur par la liberté du pinceau. Il faudrait les citer tous; contentons-nous de rappeler ici ceux d'Amerbach, de la femme et des enfants du peintre, au Musée de Bâle, du négociant George Gisze à Berlin. Ses gravures n'ont pas la profondeur de celles de Dürer, mais charment par l'esprit et l'invention. L'influence de Holbein s'étendit au loin, sur la Hollande et la



Fig. 412. — Lucas Cranach.
Le Jugement de Paris.
(Musée de Carlsruhe.)
(Cliché Bruckmann.)

France ; un de ses imitateurs à Augsbourg, Amberger, fut un portraitiste vigoureux et pénétrant (fig. 411).

Lucas Cranach (1472-1553), fondateur de l'école saxonne, était un tout autre homme que les précédents. Bien qu'ami intime du prince électeur de Saxe, lié avec Luther et Mélanchton, dont il a peint les portraits, il n'avait rien d'un penseur ni d'un raffiné. Le fond de son talent est la rusticité allemande, frottée de littérature et de mythologie, éprise d'élégance, mais à la façon d'un paysan parvenu. Son savoir, qui se manifeste dans de beaux portraits, paraît ailleurs un peu mince, d'autant plus qu'il produisait beaucoup et signait de son monogramme (le dragon) nombre de tableaux exécutés par des aides. Son type de femme est tout à fait particulier, avec un front énorme et des yeux obliques de Chinoise. A la différence de Dürer et de Holbein, il représente très volontiers le nu, non seulement Adam et Ève, que tous les peintres figuraient, mais les divinités de la fable (fig. 412). Rien n'est plus risible que ces nudités de Cranach, souvent affublées, comme la *Vénus* du Louvre, d'un grand chapeau de velours rouge. Sa peinture, uniforme et sèche, a quelque chose de ligneux, comme son dessin ; il est d'autant plus allemand qu'il fait plus songer à l'art national, la sculpture en bois. Parfois, surtout dans ses anges, il rappelle beaucoup Pérugin, dont il a dû connaître quelques tableaux. Cranach est le plus amusant des



FIG. 413. — BALDUNG GRIEN.
LA NATIVITÉ.
(Musée de Francfort.)
(Cliché Bruckmann, à Munich.)



FIG. 414. — JOOS VON CLEVE.
LA MORT DE LA VIERGE.
(Musée de Munich.) (Cliché Bruckmann, à Munich.)

peintres, non seulement parce qu'il cherche à amuser, mais parce que sa naiveté et son faux goût de l'élégance amusent souvent le spectateur à ses dépens (fig. 408, 410). Il a d'ailleurs peint quelques portraits réalistes, qui prennent rang parmi les chefs-d'œuvre de l'école (fig. 409). Comme graveur, il est inférieur à Dürer et à Holbein, mais plus populaire et " bon enfant ". Son fils, Lucas le Jeune, continua son art, on dirait presque son industrie, et inonda l'Allemagne de tableaux trop rapidement exécutés.



FIG. 415. — B. BRUYN.
L'HOMME A L'ŒILLET.
(Musée de Francfort)
(Cliché Bruckmann, à Munich)

L'école d'Alsace produisit, au XVIe siècle, un artiste éminent, Mathias Grünewald, précurseur, dans sa *Crucifixion* de Colmar, du réalisme moderne le plus intense, et le premier Allemand qui ait employé la couleur non pas en enlumineur, mais en peintre. Il eut peut-être pour élève Hans Baldung Grien, qui travailla à Strasbourg et fut influencé par Dürer; ce fut un dessinateur nerveux et un bon coloriste (fig. 413). L'école de Cologne tomba de plus en plus sous la dépendance des Pays-Bas et de l'Italie. Un peintre très fécond, déjà imprégné d'italianisme, qu'on a nommé, jusqu'en 1898, le *Maître de la Mort de la Vierge*, s'est révélé dernièrement sous le nom de Joos von Cleve, né à Anvers et mort en 1540 (fig. 414). Cet artiste distingué, qui travailla probablement à Cologne, eut pour élève le dernier peintre remarquable de cette ville, le portraitiste Barthélemy Bruyn (fig. 415). Mais, dès la seconde moitié du XVIe siècle, on peut dire que l'art allemand est mort, étouffé d'une part par l'imitation italienne, qui ne produit que des œuvres médiocres et sans caractère, victime d'autre part des guerres religieuses qui dévastèrent l'Allemagne et y firent reculer la civilisation de plus d'un siècle. Quand l'orage se dissipa, le pays était appauvri, la tradition nationale interrompue. L'art italien et l'art français régnèrent sans partage ; puis ce fut le tour de l'académisme, du néo-hellénisme, du raphaélisme, de l'impressionisme. Aujourd'hui encore, bien qu'elle compte de grands artistes, l'Allemagne ne possède pas d'art

à elle, et le culte qu'on y professe pour les vieux maîtres nationaux a quelque chose d'un regret et même d'un remords.

BIBLIOGRAPHIE. — *Ouvrages cités* (p. 103, 115) de Woermann et Michel. — Dohme, Bode, Janitschek, Lippmann et Lessing, *Geschichte der deutschen Kunst*, 5 vol., B., 1885-1890 ; H. Janitschek, *Geschichte der deutschen Malerei*, B., 1890 ; L. Réau, *Les primitifs allemands*, P., 1910 ; G. Ebe, *Der deutsche Cicerone*, Lp., 1901 ; W. Lübke et M. Semrau, *Die Kunst der Renaissance*, Stuttgart, 1903 ; A. Lehmann, *Das Bildniss bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer*, Lp., 1901.

J. von Schlosser, *Tommaso von Modena* (*Jahrbücher* des Musées de Vienne, 1898, p. 240) ; A. Marguillier, *Michel Pacher* (*Gazette*, 1894, I, p. 327) ; F. Wolff, *M. Pacher*, B., 1909 ; L. Scheibler et C. Aldenhoven, *Geschichte der Kölner Malerschule*, Lubeck, 1897-1902 (avec atlas de 131 pl.) ; E. Delpy, *Die Legende von der heiligen Ursula in der Kölner Malerschule*, Cologne, 1901.

P. Clemen, *Die rheinische und die westfälische Kunst*, Lp., 1903 (sculpture) ; *Meisterwerke westdeutscher Malerei*, M., 1905 ; F. Wanderer, *Adam Krafft*, Nuremberg, 1896 (avec planches) ; B. Daun, *A. Krafft*, B., 1897 ; *Veit Stoss*, Lp., 1906 (cf. Michaelson, *Repertorium*, 1899, p. 395) ; G. Seeger, *Peter Vischer der Aeltere*, Lp., 1898 ; L. Réau, *P. Vischer*, P., 1909 ; E. Tönnies, *Tilman Riemenschneider*, Strasbourg, 1900 ; G. Hager, *Die Kunstentwicklung Altbayerns* (*Kongress kathol. Gelehrten*, M., 1901, p. 143) ; E. Müntz, *Syrlin* (*Gazette*, 1899, II, p. 369).

F. von Reber, *Schwäbische Tafelmalerei im XIV^ten und XV^ten Jahrhundert* (*Sitzungsberichte der bayerischen Akademie*, 1894, III, p. 343) ; M. Bach, *Schongauerstudien* (*Repertorium*, 1895, p. 253) ; A. Girodie, *Schongauer*, P., 1911 ; G. von Terey, *Hans Baldung Grien*, Strasbourg, 1898 ; F. von Reber, *Hans Multscher von Ulm*, M., 1898.

M. Thausing, *Dürer*, 2 vol., Stuttgart, 1884 (trad. franç.) ; Ch. Ephrussi, *Albert Dürer et ses dessins*, P., 1882 ; F. Lippmann, *Zeichnungen von Albert Dürer*, 4 vol., B., 1883-1896 ; V. Scherer, *Dürer*, Stuttgart, 1904 (toute l'œuvre peinte et gravée en phot.) ; M. Hamel, *Dürer*, P., 1904 ; *Derniers Travaux sur Dürer* (*Gazette*, 1903, I, p. 59) ; H. Knackfuss, *Dürer*, 6ᵉ éd., Bielefeld, 1899 ; H. Wœlfflin, *Die Kunst A. Dürer's*, M., 1905 ; L. Justi, *Dürers künstlerisches Schaffen* (*Repertorium*, 1903, p. 447) ; A. Thode, *Die Malerschule von Nürnberg*, Francfort, 1891.

A. Woltmann, *H. Holbein und seine Zeit*, 2ᵉ éd., Lp., 1874 ; P. Mantz, *H. Holbein*, P., 1879 ; H. Knackfuss, *Holbein der Jüngere*, 2ᵉ éd., Bielefeld, 1896 ; H. Stein, *Bibliographie de Holbein* P., 1897 ; G.-S. Davies, *H. Holbein*, L., 1903 ; Ganz, *H. Holbein*, Stuttg. 1912 (toute l'œuvre en phot.) ; A. Goette, *Holbeins Totentanz und seine Vorbilder*, Strasbourg, 1897 ; L. Dimier, *Les Danses des morts dans l'Art chrétien*, P., 1903 ; E. Haasler, *Cristoff Amberger*, Kœnigsberg, 1894.

E. Flechsig, *Cranachstudien*, Lp., 1900 (avec un atlas de 129 planches) ; M. Friedlænder, *Die frühesten Werke Cranachs* (*Jahrbücher* des Musées de Berlin, 1902, p. 228) ; F. Lippmann, *Lucas Cranach, Nachbilbung seiner Holzschnitte und Stiche*, B., 1896 ; Seidlitz, *L'Exposition de l'œuvre de Cranach à Dresde* (*Gazette*, 1899, II, p. 191) ; E. S. Heyck, *Cranach*, Bielefeld, 1908 ; Campbell Dodgson, *Bibliographie de Cranach*, Paris, 1900 ; Sturge Moore, *Altdorfer*, Londres, 1900 ; F. Bock, *Grünewald*, Munich, 1909 ; J. K. Huysmans, *Les Grünewald de Colmar*, Paris, 1905 ; E. Firmenich-Richartz, *B. Bruyn*, Leipzig, 1891.

VINGT ET UNIÈME LEÇON

LA DÉCADENCE ITALIENNE ET L'ÉCOLE ESPAGNOLE

Le mot *décadence*, appliqué à l'art, ne doit pas être pris à la lettre. L'art ne décline jamais pour revenir à son point de départ ; ainsi les Bolonais ne ressemblent en rien aux Giottesques, mais se distinguent d'eux plus que des Florentins de l'âge d'or. En réalité, l'évolution se poursuit toujours, alors même que les artistes croient imiter servilement leurs devanciers. Mais il arrive que les œuvres d'art d'un pays ou d'une époque méritent plutôt d'éveiller la curiosité que l'admiration. C'est le cas de celles que les Italiens ont produites, en dehors de Venise, depuis la mort de Michel-Ange jusqu'à nos jours. Les exceptions, dont nous signalerons quelques-unes, n'empêchent pas que l'on puisse parler, depuis trois siècles, d'une décadence ou d'une déchéance de l'art l'italien ; mais ce n'est ni une régression, ni une stagnation.



Fig. 416. — Annibal Carrache.
Neptune et Amphitrite. Palais Farnèse, a Rome
(Wœrmann, *Malerei*, t. III. Seemann, édit.)

Diverses causes ont été assignées à ce phénomène attristant. Les uns font valoir la perte des libertés de l'Italie, écrasée d'abord sous la botte de l'Espagne, puis sous celle de l'Autriche ; d'autres allèguent la Contre-réforme (1545), qui fit dominer une religion trop préoccupée d'éblouir et d'émouvoir. Il est certain que l'art italien du XVIIe siècle vise à l'effet, qu'il représente volontiers le ravissement et l'extase, les effusions de la sentimentalité, les tortures physiques des martyrs. On y voit paraître et se multiplier des motifs nouveaux, comme ceux du Christ et de la Vierge peints à mi-corps, les yeux levés douloureusement vers le ciel, ex-voto d'une piété vaporeuse et maladive, que le XVe siècle n'avait pas connus. A la place des Vénus de Titien et de Giorgione, ou même des Grâces et de la Galatée de Raphael, l'art reproduit à satiété le type de la Madeleine pénitente, dont Morelli disait que " c'était la Vénus vénitienne traduite en style jésuite ". Il y a là un mélange déplaisant de sensualité et de dévotion.

Assurément, ce qu'on appelle, en architecture surtout, le style

jésuite, eut une influence fâcheuse dans le domaine de la peinture et de la sculpture ; mais pourquoi ce style, qui fut celui de Rubens, a-t-il



FIG. 417. — DOMINIQUIN. DERNIÈRE COMMUNION DE SAINT JÉRÔME. *(Musée du Vatican.)* *(Cliché Anderson, à Rome.)*



FIG. 418. — GUIDO RENI. JÉSUS COURONNÉ D'ÉPINES. *(Musée de Bologne.)* *(Cliché Brogi, à Florence.)*

produit des chefs-d'œuvre en Flandre et non en Italie ? Ici intervient un autre motif de la décadence de l'art, qui est l'admiration légitime, mais stupéfiante, provoquée par les grands maîtres de la Renaissance. On croyait qu'ils avaient tout dit à la perfection ; les artistes étudièrent les chefs-d'œuvre du passé plus que la nature, et, dans cette étude, acquirent une facilité un peu mécanique dont ils abusèrent. De tout temps, il est vrai, les artistes se sont inspirés de leurs maîtres ; mais, du moins, pour la plupart, ces maîtres étaient vivants ; à la fin du XVIe et au XVIIe siècle, on prend pour maîtres, souvent à titre exclusif, des morts : Raphael, Michel-Ange, Titien, Corrège, ou des morts plus anciens encore, les auteurs des statues et des bas-reliefs antiques. A Rome, au XVe siècle, ces œuvres



FIG. 419. — GUIDO RENI. L'AURORE. PALAIS ROSPIGLIOSI, A ROME.



Fig. 420. — Guerchin.
Sainte Madeleine. Spolète.
(Cliché Alinari, à Rome.)

étaient relativement rares ; au XVIe siècle, grâce aux fouilles pratiquées un peu partout, elles se multiplièrent rapidement, et l'on vit naître les premiers musées à Rome et à Florence. Ainsi, bien des tyrannies à la fois pesèrent sur l'art italien : celle de l'étranger, celle de la Contre-réforme, des génies de la Renaissance, celle de l'antique. Et pourtant, comme nous allons le voir, cet art fut vivant et novateur ; il poussa, en Espagne et en France, des rameaux féconds, dont on peut dire que la floraison dure encore. Une promenade au Musée du Luxembourg suffit à convaincre que les Romains de l'Empire et les Bolonais du XVIIe siècle ont été plus écoutés, dans la France du XIXe, que les Grecs de Phidias et les Florentins de Botticelli.

Après la mort de Michel-Ange (1564), commence une première période d'imitation désordonnée, celle des *maniéristes*, qui dure jusqu'à la fin du siècle. Un peintre d'Anvers, Denis Calvaert, vint fonder une école à Bologne, qui fut dès lors, vers 1575, ce qu'avaient été Florence et Rome, le centre le plus actif de l'art italien. C'est là que Louis Carrache, né à Bologne en 1515, ouvrit, avec ses cousins Augustin et Annibal, une Académie dite des " acheminés " (*incamminati*), rivale de celle de Calvaert et qui fut le séminaire de l'art du XVIIe siècle. A la place de l'imitation de Michel-Ange et de Corrège, Carrache enseigna l'éclectisme ; il fallait prendre à chaque école, à chaque peintre, ce qu'il avait de meilleur, de manière à s'élever au-dessus des maîtres par la réunion de leurs qualités. La pratique des Carrache valait mieux que leur théorie. Les fresques dont Annibal décora, pendant



Fig. 421. — Caravage.
La Mise au tombeau du Christ.
(Musée du Vatican.)
(Wœrmann, *Malerei*, t. III.
Seemann, édit.)

huit ans, le palais Farnèse à Rome ont d'incontestables qualités de grâce et d'invention (fig. 416). L'influence dominante, dans cette école, était celle de Raphael et de Michel-Ange pour le dessin et la composition, de Titien et de Corrège pour le coloris — modèles qui ne sont pas assez disparates pour ne pouvoir être imités simultanément.



Fig. 422. — Caravage.
La Mort de la Vierge.
(Musée du Louvre.) (Cliché Neurdein.)

De l'école des Carrache sortirent des peintres autrefois très célèbres, aujourd'hui un peu trop dépréciés : Albane (1578-1660), qu'on appelait l'*Anacréon de la peinture*, Dominiquin (1581-1641), qu'on égalait à Raphael, Guido Reni (1575-1642), qui fut un décorateur fécond et spirituel. Ces artistes, auxquels il faut ajouter Guerchin (1591-1666), influencé comme eux par les Carrache, sont les principaux représentants de l'école bolonaise, dont toutes les villes d'Italie et tous les musées de l'Europe possèdent des tableaux (fig. 417-420).



Fig. 423. — Bernini.
Apollon et Daphné.
(Galerie Borghèse, à Rome.)
(Cliché Anderson, Rome.)

Le chef-d'œuvre de Dominiquin, la *Dernière Communion de saint Jérôme*, au Vatican, peut donner une idée générale du style des Bolonais (fig. 417). C'est une œuvre académique et éclectique, où l'imitation de Raphael et de Michel-Ange est sensible, qui ne témoigne ni d'une vision originale, ni d'une pensée profonde, mais où il y a de la science réelle et un sentiment de la composition que la plupart des prédécesseurs de Raphael ont ignoré. De même, la célèbre peinture de Guido Reni, *l'Aurore*, au palais Rospigliosi à Rome (1609), bien que d'une couleur un peu criarde dans sa clarté et d'un dessin trop facile, est une des grandes œuvres de la peinture décorative (fig. 419).

Guido Reni a encore créé des types du Christ, de la Vierge et de sainte Madeleine, auxquels on peut reprocher une certaine vulgarité sentimentale, mais dont le prodigieux succès atteste qu'ils répondaient — ce qui n'est pas un mince mérite — à l'idéal religieux de son temps (fig. 418).



Fig. 424. — Ribera.
L'Adoration des Bergers.
(Musée du Louvre.) (Cliché Neurdein.)

L'académisme des éclectiques ne tarda pas à provoquer une réaction. Un gâcheur de plâtre, homme sans éducation artistique, mais puissamment doué, Caravage (1569-1609), vint enseigner le retour à la nature, non pas à la nature souriante et sereine, mais à la brutalité et à la laideur. Peignant dans un atelier sombre, éclairé dans le haut par un soupirail, il obtint des effets de couleur et de relief saisissants, qui étaient nouveaux pour les Italiens. Si l'éclairage de ses tableaux est factice, ses types sont ceux de la rue et même de la prison ; Caravage est le premier Italien qui ait renoncé de parti pris à l'idéalisme (fig. 421, 422). Il fut, en cela, le Manet de son temps ; mais, étant de son temps, il ressembla plus qu'il ne le pensait aux Carrache. On éprouve cependant comme un sentiment de respect devant son chef-d'œuvre, *la Mort de la Vierge*, au Louvre (fig. 422) ; il fallait vraiment le courage d'un initiateur pour jeter un pareil défi de naturalisme à la face des caudataires de Raphael. Outre les sujets de sainteté, Caravage a figuré volontiers des épisodes violents de la vie réelle, meurtres, rixes, scènes de taverne, aventures de bohémiens et de vagabonds. Les Carrachistes maudirent Caravage, mais ils finirent



Fig. 425. — Moralès.
Vierge et Enfant.
(Collection Pablo Bosch, à Madrid.)



FIG. 426. — G. BERNINI.
SAINTE THÉRÈSE
FRAPPÉE PAR L'AMOUR DIVIN.
ÉGLISE SAINTE-MARIE-DE-LA-VICTOIRE
A ROME.
(Cliché Anderson, à Rome.)



FIG. 427. — CHR. ALLORI.
JUDITH
PORTANT LA TÊTE D'HOLOFERNE.
(Palais Pitti, à Florence.)
(WŒRMANN. *Malerei.* t. III.
Seemann, édit.)



FIG. 428. — G. SASSOFERRATO.
LA MADONE AU ROSAIRE.
ÉGLISE DE SAINTE-SABINE, A ROME.
(Cliché Anderson, à Rome.)



FIG. 429. — CARLO DOLCI.
SAINTE CÉCILE.
(Musée de Dresde.) (WŒRMANN, *Malerei*, t. III.
Seemann, édit.)



FIG. 430. — ZURBARAN.
MOINE EN PRIÈRE.
(Galerie Nationale de Londres.)

presque tous par subir son influence; Guerchin se fit son disciple et Guido Reni l'imita au point de renoncer à sa couleur crue et claire pour peindre ses figures comme au fond d'une cave. Aujourd'hui encore, les sectateurs de Caravage sont plus nombreux de beaucoup que ceux de Raphael; c'est contre cette tradition vivace qu'a réagi, dans la seconde moitié du XIXe siècle, la manière de peindre en pleine lumière, appelée, d'un mot barbare, le *pleinairisme.*

Des Carrache et de Caravage procède encore un décorateur plein de verve, Pierre de Cortone (1506-1609), qui eut pour élève à Rome un peintre doué, mais comme lui d'une facilité excessive, Luca Giordano, dit *Fa presto* (fait vite), auteur de nombreux ouvrages conservés à Naples et à Madrid. L'école des *Cortonistes* a couvert les églises et les palais de l'Italie de peintures rapidement exécutées, tapageuses, et dont le *brio*, pour parler comme les Italiens, ne compense pas toujours la vulgarité et l'incorrection.

Après Bologne, Naples et Gênes virent grandir des écoles qui dominèrent dans la seconde moitié du XVIIe siècle. A Naples travailla le plus grand paysagiste et peintre de batailles de l'Italie, Salvator Rosa (1615-1673), dont la manière fuligineuse et heurtée se rattache à celle de Caravage. Naples produisit le plus grand sculpteur italien du XVIIe siècle, Bernini (1598-1680), qui fut attiré à Paris par Louis XIV et exerça à Rome, grâce à la faveur de plusieurs papes, une sorte de dictature artistique (fig. 423, 426). Ses contemporains le croyaient un nouveau Michel-Ange; c'est, en réalité, le Rubens de la sculpture, le représentant par excellence du style



FIG. 431. — VELASQUEZ.
LE CHRIST EN CROIX.
(Musée de Madrid.)
(Cliché Lacoste, à Madrid.)

jésuite. Mais l'abus des gestes pathétiques, des expressions exaltées, des draperies flottantes, des ornements inutiles, tous ces défauts n'empêchent pas la sculpture de Bernini d'être celle d'un artiste merveilleusement doué, connaissant à fond toutes les ressources de son art, tous les travers intellectuels de son temps, et se servant des unes pour flatter les autres.



FIG. 432. — VELASQUEZ.
LE PRINCE BALTHAZAR-CHARLES.
(Musee de Madrid.)

L'école romaine traîna, au XVIIe siècle, une existence sans gloire. Son meilleur artiste, Sassoferrato (1605-1685), imita assez heureusement la manière florentine de Raphael et peignit des toiles sentimentales dans un ton argenté qui ne manque pas de charme. Son chef-d'œuvre, *la Madone au Rosaire* (fig. 428), récemment volé à l'église Sainte-Sabine de Rome, a pu être recouvré par la police italienne et remis en place. Même un chef-d'œuvre de Sassoferrato n'avait pas immédiatement trouvé acquéreur.



FIG. 433. — VELASQUEZ. LES MÉNINES.
(Musée de Madrid.)

A Florence, les deux Allori, Alexandre et Christophe, montrèrent de vraies qualités de peintres ; la *Judith* de Christophe (vers 1600) est un beau morceau académique, que Musset citait comme une des peintures capitales de l'Italie (fig. 427). Mais là déjà l'on voit paraître, à la place des âpres élégances d'autrefois, un goût déplorable pour le fondu et le noyé, pour les couleurs molles et sirupeuses. Le représentant le plus populaire de cette tendance fut Carlo Dolci (1616-1686), dont le Louvre a la bonne fortune de ne point posséder de tableaux, mais qu'on rencontre souvent dans

les musées d'Angleterre et d'Allemagne, peintre de demi-figures cireuses, bleutées, blaireautées, qui marquent le passage entre les aménités de Corrège et nos images de piété les plus écœurantes (fig. 429).



Fig. 434. — Velasquez.
Apollon visitant la forge de Vulcain.
(Wœrmann, *Malerei*, t. III.
Seemann, édit.)

Un peintre de Valence, Ribera (1588-1652), arriva tout jeune en Italie, s'éprit de Caravage, alla copier Corrège à Parme et devint chef d'école à Naples. Philippe IV, roi d'Espagne, le prit sous sa protection. Par lui, le style de Caravage pénétra en Espagne, où il trouva un terrain très propice et n'a pas cessé d'exercer son influence. Ribera fut un véritable artiste et un véritable Espagnol. " Par le choix des sujets et encore plus par leur interprétation, il est toujours d'un réalisme intense, qui, dans l'exécution, dans l'expression de la forme, touche parfois à une sorte de férocité instinctive. Il se complaît dans la représentation des supplices, des martyres. Les mendiants, les vieillards aux rides profondes, sont ses modèles de prédilection [1] ". C'est à l'inspiration de Caravage que Ribera doit son éclairage violent ; mais ses types sont plus nobles et son dessein meilleur. D'autres fois, il se rapproche de Corrège, comme dans la belle *Adoration des Bergers* qui est au Louvre (fig. 424). C'est surtout par l'entremise de Ribera que la manière de Caravage s'est continuée dans l'art moderne ; de nos jours, en France, il a eu nombre de disciples et un imitateur très habile, Théodule Ribot.



Fig. 435. — El Greco.
Christ aux donateurs.
(*Musée du Louvre.*) (*Cl. Hachette.*)

Tolède fut la patrie d'adoption d'un Crétois fantasque et mystique,

1. Bonnat, *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, I, p. 180.

Theotocopuli dit *El Greco* (1550-1614), élève de Titien à Venise, imitateur génial et souvent extravagant de Tintoret. Velasquez avait, dans son atelier, quatre peintures de Greco et l'appelait " la Bible de la peinture. " Chez lui, la spiritualisation à outrance de la forme touche au mépris de la forme ; il est l'ancêtre le plus audacieux de l'impressionisme et le plus admiré, même en ses folies.



FIG. 436. — MURILLO.
SAINTE ELIZABETH DE HONGRIE.
(Musée de Madrid.) (Cliché Anderson.)

L'art espagnol avait naturellement des tendances ascétiques et monacales. En plein XVI siècle, un retardataire de talent, Moralès, surnommé *le Divin*, y peignait encore des Vierges émaciées, des Christs inspirés de Van der Weyden (fig. 425). Toutefois, vers la même époque, les influences de la Renaissance italienne s'implantèrent à Séville, dont l'école devint le centre de l'art espagnol. Là aussi, le classicisme éclectique provoqua une réaction. Vers 1620, Herrera le Vieux donna l'exemple d'un naturalisme fougueux et brutal, servi par une largeur de touche étonnante (on prétend qu'il ne peignait pas avec des pinceaux, mais avec des joncs). Le plus doué de ses successeurs, Zurbaran, né en 1598, a été appelé le Caravage de l'Espagne. C'est, par excellence, un peintre de scènes religieuses, de moines extatiques et visionnaires. Le *Dominicain agenouillé*, à la Galerie Nationale de Londres, est une peinture qu'on n'admire pas sans angoisse et qu'on n'oublie pas après l'avoir admirée (fig. 430).



FIG. 437. — MURILLO.
L'ASSOMPTION DE LA VIERGE.
(Musée de Madrid.)
(Cliché Lacoste, à Madrid.)

Un contemporain de Zurbaran à Séville, Montañez, fut le maître de l'école de sculpture espagnole. A la fois ascétique et brutalement réaliste, il a produit des œuvres qui font



Fig. 438. — Murillo.
Enfants mangeant des melons.
(Musée de Munich.)

peur, vibrantes d'une vie intense et douloureuse, dont l'éloquence s'adresse aux sens plutôt qu'à l'esprit. Son meilleur élève, Alonso Cano (1601-1667), peintre et sculpteur, réagit contre les excès du naturalisme et se rapprocha de l'idéalisme italien, sans cesser pour cela d'être émouvant et expressif.

Plus jeune d'un an que Zurbaran et élevé comme lui à Séville, Velasquez, débordant de force et de santé, échappa à l'influence de Caravage et à l'étreinte du mysticisme espagnol (1599-1660). Sa carrière, comme celle de Raphael, fut une longue suite de triomphes ; il ne connut ni les difficultés des débuts, ni les tristesses d'une fin délaissée. Velasquez étudia à Madrid l'admirable série des tableaux de Titien, que Charles-Quint y avait réunis ; il passa aussi deux ans en Italie. Mais les Vénitiens n'ont fait que lui révéler son génie, qui est bien personnel. Au point de vue de la technique, c'est peut-être le plus grand peintre que le monde ait connu. Écoutons Bonnat, son admirateur enthousiaste, nous parler de " cette coloration claire, limpide comme une aquarelle, brillante comme une pierre précieuse ", de " ces tons gris, dorés, argentés ", de l'heureux assemblage et de la tendresse exquise des nuances les plus délicates de la couleur. " Les procédés de Velasquez sont d'une étonnante simplicité. Il peint du premier coup ; les ombres simplifiées ne sont que frottées, toutes les lumières sont peintes en pleine pâte : et le tout, dans des tonalités fines, si largement, si justement exécuté, est tellement exact de valeur que l'illusion est complète. " Avec cela, il ne crée pas à ses personnages, comme Rembrandt une atmosphère factice.



Fig. 439. — Goya.
Les Majas au Balcon.
(Musée de Madrid.)
(Cliché Lacoste, à Madrid.)

" L'air qu'il respire est le nôtre, son ciel celui sous lequel nous vivons. On éprouve, en face de ses personnages, l'impression que l'on ressent devant des êtres vivants. " " Devant une œuvre de Velasquez, écrivait Henri Regnault, j'ai l'impression de la réalité vue par une fenêtre grande ouverte. " Les portraits de Velasquez sont des merveilles de vérité, de puissance, d'implacable analyse psychologique ; dans ses grands tableaux, il joint à ses qualités éminentes de peintre une clarté de composition, une simplicité grandiose. " Il enveloppe ses modèles d'air ambiant et les place si exactement au plan qu'ils doivent occuper qu'on croit circuler autour d'eux. "



FIG. 440. — VELASQUEZ. VÉNUS ET L'AMOUR.
(Galerie Nationale de Londres.)

Velasquez n'a pas seulement peint des individus, mais toute une société, toute une époque. La cour et l'aristocratie espagnole revivent dans ses toiles, avec leur fierté, leur tristesse, les stigmates de leur dégénérescence ; quelle leçon d'histoire que ce Philippe IV maladif, que ces infantes prématurément graves, aux attitudes figées, à la mine malsaine ! D'autre part, pour peindre ses tableaux de mythologie ou de genre, Velasquez a pris ses modèles dans la robuste canaille madrilène, qui intéressera aussi Murillo, quand il sera fatigué de peindre la Vierge et les saints ; une fois même, il osa représenter Vénus sans voiles, d'après une belle fille de l'Andalousie (fig. 440). Velasquez, peintre d'une cour anémiée, s'en détourne allègrement et va au peuple, où il retrouve, avec la santé physique, une joie de vivre qui fait écho à la sienne. Si ce grand observateur, cet ouvrier prodigieux, a senti battre un cœur dans sa poitrine, s'il a éprouvé de la sympathie ou de l'antipathie, de l'amour ou de la haine,



FIG. 440 *a*. — GOYA. *LA MAJA VESTIDA.*
(Musée de Madrid.)

il ne nous en a jamais fait la confidence. C'est un génie serein, un peu hautain même, dont l'âme ne se révèle jamais dans sa peinture ; il se contente de vivre et de faire vivre. Le plus chaud des peintres avait, du moins en apparence, la froideur d'un objectif de photographe (fig. 431-434, 440).

Tout autre fut le doux Murillo (1618-1682), également de Séville, qui étudia Rubens et Van Dyck à Madrid même et se fit un style à lui, souvent dévot et sentimental, comme dans ses nombreux tableaux représentant la Vierge, parfois réaliste, mais avec une pointe de pitié et de tendresse, comme dans ses charmantes figures de gamins et de gamines du bas peuple. Murillo est un dessinateur faible et sans accent ; ses Vierges, tant admirées, sont au fond assez vulgaires ; mais c'est un maître de la couleur vaporeuse, tantôt argentée, tantôt dorée, toujours suave et caressante. Cette couleur n'est pas seulement répandue sur ses figures, mais autour d'elles ; c'est comme un nimbe dont elles émergent et dont l'éclat les embellit encore. Murillo a été l'interprète le plus éloquent de cette piété tendre et sensuelle qui s'associe, dans le pays des contrastes étranges, au goût des spectacles sanglants et à l'indifférence dédaigneuse des *hidalgos* (fig. 435-438).



FIG. 441. — GOYA.
PORTRAIT DE FEMME ESPAGNOLE.
(Galerie Nationale de Londres.)

L'art espagnol n'a pas perdu le fil de ces traditions. Goya (1746-1828) fut comme un second Velasquez à une époque où presque personne, en Europe, ne savait plus peindre ; les coloristes français du XIX[e] siècle ont subi son influence, comme celle des successeurs anglais de Titien et de Rubens. S'il poussa trop souvent le goût du réalisme jusqu'aux confins de la vulgarité, il sut y joindre, dans ses tableaux comme dans ses gravures, l'instinct dramatique et la verve acérée du satiriste (fig. 439-441). Aucun peintre n'a moins ménagé les vices et les laideurs de son temps.

L'Espagne a très peu souffert des atteintes de l'académisme, qui exerça ses ravages en Italie, en France et en Allemagne ; le goût de la vraie peinture y est resté vivace. Ceux de nos contemporains qui ont vécu en Espagne, Regnault, Bonnat, Carolus Duran, en sont revenus

coloristes. " J'ai été élevé dans le culte de Velasquez ", écrivait Bonnat en 1898. Et nous avons vu, aux dernières Expositions, des tableaux signés de noms espagnols — ceux de Zuloaga et de Bilbao, par exemple — qu'aucun Italien, aucun Allemand, aucun Anglais ne serait capable de peindre, témoignages irrécusables de la vitalité d'une école qui se réclame du grand nom de Velasquez et qui réserve peut-être à l'Europe du XX[e] siècle la surprise de quelque nouveau génie du même ordre.

BIBLIOGRAPHIE. — C. Ricci. *L'art de l'Italie du Nord.* P., 1911 (p. 329); G. Ebe. *Die Spät-Renaissance, Kunstgeschichte der europäischen Länder von der Mitte der XVI[ten] bis zum Ende des XVIII[ten] Jahrhunderts*, 2 vol., B. 1886 ; C. Gurlitt. *Geschichte des Barockstiles*, 3 vol., Stuttgart, 1887-1889 ; A. Riegl. *Entstehung der Barockkunst*, V., 1912 ; Ch. Scherer. *Elfenbeinplastik der Barockzeit*, Strasbourg, 1898 ; J. Strzygowski. *Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio*, Strasbourg, 1898 ; L. Serra, *Il Dominichino*, R., 1909 ; L. Ozzola. *Salvator Rosa*, Strasb. 1909 ; M. von Boehn, *Guido Reni*, Bielef, 1910 ; W. Rolfs, *Gesch. der Malerei Neapels*, Lp., 1910 ; M. Reymond, *L'école bolonaise* (*Rev. des deux Mondes*, 1[er] janv. 1910.)

M. Reymond, *Le Bernin*, P., 1910 ; *La Sainte Cécile de Maderna* (*Gazette*, 1892, I, p. 37) ; E. Steinmann, *Sassoferrato's Madona del Rosario* (*Kunstchronik*, 1901-1902, p. 27).

C. Justi, *Miscellaneen* (art espagnol et portugais), 2 vol., B., 1909 ; P. Lefort, *La Peinture espagnole*, P., 1894 ; S. Sanpere y Miquel, *Los Cuatrocentistas catalanes*, 2 vol., Barcelone, 1906 (cf. *Burlington Magazine*, nov. 1906, p. 99) ; C. S. Ricketts, *The Prado*, L., 1904 ; C. G. Hartley, *A record of Spanish painting*, L., 1904 ; Roblot-Delondre, *Portraits d'infantes* (XVI[e] siècle), Brux., 1913 ; A. L. Mayer, *Ribera*, Lp., 1908 ; *Sevillaner Malerschule*, Lp., 1911 ; N. Sentenach, *Painters of Sevilla*, L., 1911 ; Manuel Cossio, *El Greco*, Madrid, 1908 ; Meier-Graefe, *Spanische Reise*, B., 1910 (Velasquez sacrifié à Greco) ; Barrès et Lafond, *Le Greco*, P., 1911 ; A. F. Calvert, *El Greco*, L., 1909 ; P. Lefort, *Zurbaran* (*Gazette*, 1892, I, p. 365) ; A. de Beruete, *Velasquez* P., 1898 : *The school of Madrid* (école de Velasquez), L., 1909 ; L. Bonnat, *Velasquez* (*Gazette*, 1898, I, p. 177) ; W. Gensel, *Velasquez*, Stuttgart 1905 (toute l'œuvre en phot.) ; C. Justi, *Diego Velasquez*, Bonn, 1889 (trad. anglaise de Keane, L., 1890) ; R. Stevenson, *Velasquez*, 2[e] éd., L., 1899 ; E. Faure, *Velasquez*, P., 1903 ; A. Bréal, *Velasquez*, L., 1905 ; P. Leprieur, *La Vénus au miroir*, acquise par la Galerie de Londres en 1905 (*Gazette*, 1906, I, p. 452) ; C. Justi, *Murillo*, L., 1892 ; A. L. Mayer, *Murillo*, Stuttg., 1913 (toute l'œuvre en phot.) ; H. Knackfuss, *Murillo*, 2[e] éd., Bielefeld, 1896 ; Ch. Yriarte, *Goya*, P., 1867 ; P. Lafond, *Goya*, Evreux, 1902 (cf. *Revue de l'Art*, 1899, I, p. 133) ; V. von Loga, *Francisco de Goya*, B., 1903 ; A.-F. Calvert, *Goya*, L., 1909 ; P. Lafond, *Ignacio Zuloaga* (*Revue de l'Art*, 1903, II, p. 163) ; G. de Frenzi, *Zuloaga*, R., 1912.

P. Lafond, *La Sculpture espagnole*, P., 1908 ; B. Haendcke, *Studien zur Geschichte der spanischen Plastik* (*Montañez, Alonso Cano, Pedro de Mena, Zarcillo*), Strasbourg, 1900 ; A. Dieulafoy, *La statuaire polychrome en Espagne* (*Monuments Piot*, t. X, p. 171 et P., 1908.)

VINGT-DEUXIÈME LEÇON

L'ART EN HOLLANDE ET EN FLANDRE AU XVIIe SIÈCLE

En 1556, les Pays-Bas, qui avaient fait partie de l'empire de Charles-Quint, passèrent au royaume d'Espagne. Depuis trente ans, la Réforme y faisait des progrès, malgré les persécutions et les supplices. En 1564, éclata le soulèvement qui, après d'effroyables hécatombes, aboutit, en 1579, à l'Union d'Utrecht ; les provinces hollandaises formèrent la République des Sept-Provinces Unies. La paix de Westphalie, en 1648, reconnut l'indépendance de la Hollande, alors alliée de la France. Au XVIIe siècle, malgré la guerre injuste et cruelle que lui fit Louis XIV, elle était le pays le plus riche et le plus civilisé de l'Europe, l'héritière de la gloire de Venise et de sa prospérité.



Fig. 442. — Franz Hals.
Le Peintre et sa femme.
(Musée d'Amsterdam.)

Donc, à partir de la fin du XVIe siècle, il existe une démarcation très nette entre la Belgique, restée catholique et espagnole, et la Hollande, protestante et libre. Le cours inférieur de la Meuse séparait vraiment deux civilisations différentes. C'est ce que l'histoire de l'art ne saurait perdre de vue dans l'étude comparée de l'art hollandais et de l'art flamand.

La Hollande du XVIIe siècle, opulente et laborieuse, était un milieu très propice au développement de l'art, en particulier de la peinture. Mais il ne pouvait s'agir de la décoration des églises, que réprouvait le protestantisme ; ainsi, pas d'art monumental et, partant, très peu d'académisme. Les maisons particulières, étroites, hautes et obscures, réclamaient de petits tableaux ; aux hôtels de ville et à ceux des corporations, il fallait des groupes de portraits représentant des échevins, des archers, des chirurgiens, des curateurs de fondations charitables, répondant au désir de cette riche bourgeoisie de commémorer les services rendus par elle. Par là s'explique la double préférence de l'art

hollandais pour les tableautins, — scènes d'intérieur, paysages, exceptionnellement religieux ou historiques, — et pour les portraits, soit isolés, soit réunis.



FIG. 443. — J. VAN RUISDAEL. LE MARÉCAGE.
(Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg.)
(WŒRMANN, *Malerei*, t. III. Seemann, édit.)

Les Hollandais aimaient la nature et la peinture avec une sorte de sensualité d'artistes. Ils ne leur demandaient pas, comme les Italiens, d'exprimer des idées subtiles. Leur art est réaliste, généralement dépourvu d'intellectualisme : l'art pour l'art. Il en résulta, d'abord, un développement extraordinaire de l'habileté technique, qui apprit à rendre les nuances les plus fugitives de la lumière hollandaise, tamisée en une pluie d'or pâle par une atmosphère toujours humide ; puis une indifférence relative pour la signification des sujets traités. Les petits maîtres s'appliquent à un nombre restreint de thèmes généraux : le médecin et ses clients, le mal d'amour, le message, le concert, le cabaret ; les paysagistes représentent la forêt, la cascade, la mer ou la plage, le coin de ville ou de quai. Ce ne sont pas des conteurs à l'affût d'anecdotes piquantes ou édifiantes : rien d'analogue à l'*Escarpolette* de Fragonard, au *Père de famille* de Greuze. Tout l'esprit de cette peinture est dans l'exécution, dans le ragoût de la peinture elle-même ; à la différence des maîtres français du XVIIIᵉ et du XIXᵉ siècle, les Hollandais ne font pas de littérature dans leurs tableaux.



FIG. 444. — J. VAN RUISDAEL. LE MOULIN.
(Musée Van der Hoop, à Amsterdam.)

Ce qu'on s'explique difficilement, c'est que ce peuple, qui avait conquis sa liberté au prix de sacrifices héroïques, qui s'illustra, au cours



Fig. 445. — Rembrandt.
La Leçon d'anatomie.
(Musée de La Haye.)

du XVII[e] siècle, par d'éclatantes victoires sur terre et sur mer, ait dédaigné presque complètement la peinture historique. Quand on rapproche Meissonier des Hollandais, on oublie que le peintre français, un peu hollandais par sa technique, ne l'était pas du tout par l'esprit : ce fut, avant tout, un peintre d'histoire. Mais peut-être les Hollandais ne goûtaient-ils pas un genre de peinture où l'art est moins en évidence que le récit ; peut-être aussi pensaient-ils que la guerre, même légitime et heureuse, cause trop de misères pour que les tableaux en soient plaisants.

A la fin du XVI[e] et au début du XVII[e] siècle, la Hollande subit l'influence de l'art italien, de Raphael d'abord, puis de Caravage ; on peut dire que l'italianisme y resta dès lors à l'état latent. Mais le réalisme revendiqua ses droits à Harlem, avec Franz Hals, mort en 1666, le plus grand portraitiste de la Hollande après Rembrandt. Les dernières œuvres de Hals témoignent d'une observation pénétrante et d'une franchise de touche comparables à celles de Velasquez. Mais quel contraste avec le sévère Espagnol ! Hals est le peintre du rire ; il a observé et figuré le rire à toutes ses phases ; une monographie du rire et du sourire pourrait être illustrée rien qu'avec des portraits de Hals (fig. 442).



Fig. 446. — Rembrandt.
La Présentation au temple.
(Musée de La Haye.)



Fig. 447. — Rembrandt.
Portrait de l'artiste. Gravure.

Ce maître robuste forma de nombreux élèves, entre autres deux peintres de paysanneries, chez qui une technique admirable s'associe à une imagination vive et spirituelle, souvent un peu grossière pour le goût moderne, Adrien Brouwer (1606-1638) et Adrien Van Ostade (1610-1685). Il est intéressant de les comparer, au Louvre même, aux peintres plus raffinés de la génération suivante, Ter Borch, Metsu, ou au grand maître des intérieurs bourgeois, propres et cossus, Pieter de Hooch. Chez ces derniers, le sujet et le mouvement sont réduits au minimum ; Brouwer et Ostade ont bien plus de verve et d'invention. Le chef-d'œuvre d'Ostade est peut-être *le Maître d'école* de 1662, qui a longtemps figuré au Salon Carré du Louvre à côté de l'*Antiope* de Corrège et qui supportait ce rayonnant voisinage.



Fig. 448. — Rembrandt.
Le Peintre avec sa femme Saskia.
(Musée de Dresde.)

L'école de Harlem produisit aussi de prestigieux paysagistes : d'abord Everdingen (1621-1675), qui poussa jusqu'en Norvège pour étudier les montagnes et les chutes d'eau ; puis Salomon et Jacob van Ruisdael, l'oncle et le neveu, dont le second († 1682) est le plus grand paysagiste de la Hollande (fig. 443, 444). Comparé à ceux du XIXe siècle, on ne peut dire que Ruisdael soit un réaliste, car il *compose*, il ne prend pas au hasard un coin de nature ou un effet de lumière ; mais, sauf peut-être Corot, nul n'a fait passer dans la nature autant de son âme, nul ne l'a faite plus expressive et plus touchante, n'a senti et



FIG. 449. — REMBRANDT.
FRAGMENT DE LA " PRIÈRE DE MANOAH ".
(Musée de Dresde.)

rendu plus complètement la transparence de l'atmosphère et de l'eau. Le chef-d'œuvre de Ruisdael est le *Marécage*, à Saint-Pétersbourg ; mais ses grands tableaux au Louvre et à Dresde ne sont guère moins admirables. Un peu plus âgé que Ruisdael, Philippe Wouwerman (1619-1668) est resté célèbre comme peintre de chevaux et de cavaliers ; son talent fécond serait plus apprécié aujourd'hui s'il avait su l'exercer sur une plus grande variété de sujets.

Amsterdam devint, après Harlem, le centre de l'art hollandais, lorsque Rembrandt, en 1631, y eut fixé définitivement sa résidence (fig. 447). Né en 1606 à Leyde, il passa par l'atelier d'un artiste assez obscur, Lastman, qui avait été en Italie et s'y était inspiré de Caravage ; certains tableaux de Lastman offrent des contrastes d'ombre et de lumière qui font présager les grandes œuvres de son élève. Très laborieux (on connaît de lui 600 peintures et 300 gravures), Rembrandt vécut heureux et envié jusqu'en 1650 ; à cette époque, ses habitudes de prodigalité, ou plutôt de collectionneur prodigue, l'acculèrent à



FIG. 450. — REMBRANDT. LA " RONDE DE NUIT ".
(SORTIE DE LA GARDE CIVIQUE.)
(Musée d'Amsterdam.)

la ruine et à la faillite (1656). La fin de sa vie fut assombrie par ces chagrins, malgré le dévouement de sa fidèle servante et de son fils Titus. Mais la biographie de Rembrandt importe peu, tant le déve-



FIG. 451. — REMBRANDT.
LES SYNDICS DES DRAPIERS.
(Musée d'Amsterdam.)



FIG. 452. — REMBRANDT.
SAINT MATHIEU.
(Musée du Louvre.)

loppement de son génie fut régulier et logique. Comme Hals, il a passé graduellement d'une technique ferme, mais un peu froide, à une surprenante hardiesse de facture ; il a fini par peindre avec la liberté de Velasquez, bien qu'avec un parti pris d'éclairage tout différent. Ce parti pris est le caractère essentiel de la manière de Rembrandt. Ce n'est pas, comme chez Caravage, l'opposition brutale des blancs livides aux noirs opaques, mais, pour ainsi dire, la réconciliation de la lumière la plus intense avec l'ombre la plus profonde, par des dégradations insensibles, au milieu d'une atmosphère toujours lumineuse. L'atmosphère



FIG. 453. — REMBRANDT.
PORTRAIT DE L'ARTISTE
DIT "AUX YEUX HAGARDS".
GRAVURE A L'EAU-FORTE.



FIG. 454. — REMBRANDT.
PORTRAIT DE LA MÈRE DE L'ARTISTE.
GRAVURE A L'EAU-FORTE.

lumineuse, on dirait presque l'ombre lumineuse, voilà le triomphe de Rembrandt. Comme Michel-Ange avait créé à son usage une race de géants, pour les faire manœuvrer et les désarticuler au gré de son génie, Rembrandt créa une lumière qui n'est qu'à lui, qui est possible sans être réelle, et il plongea la nature entière dans ce bain d'or.



FIG. 455. — B. VAN DER HELST. LE BANQUET DE LA CORPORATION DES ARBALÉTRIERS. *(Musée d'Amsterdam.)*

Grandes compositions comme *la Ronde de nuit* (1642) — qui est, en réalité, la promenade en plein midi d'une compagnie d'arbalétriers — comme *les Syndics* du même Musée d'Amsterdam, comme *la Prière de Manoah* à Dresde ; compositions minuscules, mais grandes à l'infini, comme *les Philosophes* et *les Pèlerins d'Emmaüs* au Louvre ; portraits de lui-même, de sa femme Saskia, de sa servante ; paysages, natures mortes, tout, dans l'œuvre de Rembrandt, participe à ce même caractère, d'autant plus accusé que la technique du maître devient plus libre, qu'il s'abandonne plus



FIG. 456. — PIETER DE HOOCH. INTÉRIEUR. *(Galerie Nationale de Londres.)*



FIG. 457. — JAN VERMEER (DE DELFT). L'ARTISTE DANS SON ATELIER. *(Collection Czernin, à Vienne.)* *(Cliché Stœdtner, Berlin.)*

complètement à son génie. Rembrandt aborda, au cours d'une féconde carrière (1606-1669), presque tous les sujets qui pouvaient tenter un artiste. Son universalité n'a d'égale que l'originalité de sa vision, grâce à laquelle il renouvelle les motifs les plus vulgaires et ceux qu'on avait le plus souvent traités avant lui. Assurément, il ne voit pas la nature à la façon des Italiens de la Renaissance ; il préfère à la beauté le caractère et cherche l'au-delà dans la lumière plutôt que dans le dessin. Mais sa gloire ne craint la comparaison avec nulle autre. A vivre dans la familiarité de son génie, on l'apprécie toujours davantage ; s'y plaire beaucoup, c'est avoir beaucoup appris (fig. 445-454).



FIG. 458. — M. HOBBEMA. LE MOULIN.
(Musée du Louvre.)

Comme Dürer, Rembrandt ne parla pas seulement aux yeux des riches, mais des pauvres ; il descendit vers la foule avec ses incomparables gravures, dont le charme n'est pas seulement dans la couleur — personne n'a su, comme lui, faire rayonner le papier blanc — mais dans l'inimitable expression des lignes, où le moindre trait, la moindre insistance répondent à une intention d'artiste, à un sentiment (fig. 453, 454). Tout le monde connaît la pièce inachevée dite des *Cent Florins*, représentant Jésus-Christ qui guérit les malades ; tout le monde du moins peut la connaître à Paris, car il en existe deux admirables épreuves, visibles, l'une au Cabinet des Estampes, l'autre dans la Collection Dutuit.



FIG. 459. — P. POTTER. LE TAUREAU.
(Musée de La Haye.)

Comme peintre de portraits, Rembrandt eut un rival en Van der Helst de Harlem, l'auteur du célèbre tableau de la corporation des



FIG. 460. — A. CUYP. PAYSAGE HOLLANDAIS.
(Galerie Nationale de Londres.)

arbalétriers d'Amsterdam (fig. 455). Vu auprès de Rembrandt, il paraît un peu froid : mais combien de peintres peuvent supporter un tel voisin ? Il en est deux peut-être qui s'en accommodent : l'un est Pieter de Hooch, qui travailla à Amsterdam (1630-1677) et qui, influencé par Rembrandt, sut comme lui faire descendre sur ses toiles une lumière à la fois intense et diffuse (fig. 456). C'est un peintre d'intérieurs paisibles, rayonnants, aux échappées lointaines, où circule une atmosphère veloutée et chaude. Le second est le prodigieux Vermeer de Delft (1632-1675), influencé aussi par Rembrandt, auteur d'une vingtaine de chefs-d'œuvre lumineux qui sont parmi les plus beaux du monde et dont le plus extraordinaire est conservé à Vienne, dans la galerie du comte Czernin (fig. 457).

Il est toujours pénible d'avoir à se borner, dans la revue même rapide d'une grande école ; mais combien l'on regrette davantage la nécessité d'être bref, lorsqu'elle oblige à laisser de côté des paysagistes comme Van Goyen, Aart van der Neer et Hobbema, le rival de Ruisdael (fig. 458) ; des animaliers comme Paul Potter et Cuyp, le plus grand de tous en ce genre (fig. 459, 460) ; des peintres de scènes galantes et familières comme Ter Borch, Metsu, Steen, qui sont des ma tres (fig. 461, 463), comme Gérard Dou et Miéris, qui sont des peintres charmants ! Et je n'ai rien dit des peintres d'intérieurs d'églises, de fleurs, de fruits, de natures mortes, de basses-cours ! Jamais la ga-



FIG. 461. — TERBOURG (TER BORCH).
LA MUSICIENNE.
(Musée de Berlin.)

geure d'exposer l'histoire de l'art en vingt-cinq leçons ne m'a semblé si difficile à tenir. J'ajoute seulement que tous ces hommes supérieurs ont paru et disparu dans un espace de temps très court ; au XVIIIe siècle, il n'y en a plus un seul. La peinture hollandaise se fit mièvre, porcelaineuse, à l'imitation de Gérard Dou et de Miéris ; l'académisme et l'italianisme se réveillèrent ; ce fut un long crépuscule après le plus éclatant des jours.



FIG. 462. — P. P. RUBENS.
LA DESCENTE DE LA CROIX.
(Cathédrale d'Anvers.)

Dans la Flandre catholique, la peinture compte moins de grands noms ; mais, parmi eux, est l'un des plus grands qui soient, celui de Rubens.

Le style italien, cet ennemi



FIG. 463. — J. STEEN.
LA CONSULTATION.
(Musée d'Amsterdam.) (Gazette des Beaux-Arts.)



FIG. 464. — P. P. RUBENS LE PEINTRE, HÉLÈNE FOURMENT ET LEUR ENFANT.
(Collection Alph. de Rothschild, à Paris.)

insidieux de l'art du Nord, avait pris possession de la Flandre vers le milieu du XVI[e] siècle. Des deux maîtres de Rubens, l'un, Adam van Noort, est presque inconnu ; l'autre, Otto Vaenius, était un italianisant distingué, mais froid. Né en 1577, Rubens étudia à Anvers, où les œuvres laissées par Quentin Metsys et ses élèves paraissent avoir influé sur lui plus que ses maîtres[1] ; en 1600, à vingt-trois ans, il était déjà en possession d'un talent formé. Il partit alors pour l'Italie et y passa huit ans, surtout à Venise, à Mantoue, à Rome et à Gênes. En 1609, il fonda un atelier à Anvers et commença une carrière de triomphes ininterrompus jusqu'à sa mort, qui survint subitement en 1640. Comme Jean Van Eyck, Rubens fut chargé de missions diplomatiques, vécut dans l'intimité des rois et des princes. Il était riche, très admiré, chef d'une nombreuse école qui l'aidait dans ses besognes écrasantes ; dès 1611, il écrivait à un ami qu'il avait dû refuser plus de cent élèves. Rubens avait un tarif spécial pour les tableaux qu'il peignait et pour ceux dont il surveillait seulement l'exécution ; mais les toiles où il s'est représenté lui-même avec les deux femmes qu'il épousa successivement, Isabelle Brant et Hélène Fourment, ou avec les beaux enfants qu'il eut d'elles, sont, comme ses esquisses, entièrement de sa main et permettent d'assurer que les grandes peintures auxquelles il dut sa gloire ont été, dans une large mesure, ébauchées et terminées par lui.



FIG. 465. — P. P. RUBENS.
LE " COUP DE LANCE ".
(Musée d'Anvers.)

Rubens fut un créateur d'une fécondité sans pareille : portraitiste, paysagiste, peintre de scènes religieuses, historiques, allégoriques et familières, de chasses, de fêtes, de tournois. Il avait le goût de la décoration grandiose ; même ses petits tableaux, qui sont relativement rares, semblent être

1. Il me semble qu'on perd trop de vue l'affinité des premiers tableaux de Rubens avec les dernières œuvres attribuées à Metsys, comme la touchante *Pietà* de Munich.

des réductions de toiles énormes. Les modifications que le cours des années apporta à sa manière ne sont pas très importantes. Son faire, d'abord lisse et un peu mince, devint de plus en plus hardi et expéditif ; mais il n'empâta jamais les couleurs et conserva toujours une palette très simple, dont il tirait mille effets avec une dextérité de magicien. Son style fut dès l'origine et resta celui d'un narrateur éloquent, s'amusant lui-même de sa faconde, jouant avec les difficultés, jamais ému ni troublé, même lorsqu'il émeut et trouble les spectateurs, ne se tourmentant d'aucune recherche subtile, aimant les belles formes et les couleurs savoureuses, épris de clarté et de force plutôt que de distinction et de profondeur. Les emprunts nombreux qu'il a faits à l'antique, aux maîtres vénitiens, à Michel-Ange, à Caravage, laissent intacte son originalité un peu vulgaire, reflet d'une nature foncièrement flamande, dont la sensualité est toujours en éveil, alors même qu'il traite des sujets sacrés. Les Vénitiens, eux aussi, seuls parmi les Italiens, ont été plus sensuels qu'intellectuels ; mais, chez eux, la sensualité s'embellit d'une aspiration plus haute, montant de l'individu vers le type, tandis que Rubens est un géant qui saisit la nature à pleines mains, l'embrasse à pleine bouche et ne se préoccupe pas d'exprimer l'inexprimable, ni même les délicatesses cachées des choses. Comparez la femme nue du *Concert champêtre* de Giorgione à une quelconque



FIG. 466. — P. P. RUBENS.
MIRACLES DE SAINT IGNACE.
(Musée de Vienne.)



FIG. 467. — P. P. RUBENS.
ENLÈVEMENT DES FILLES DE LEUCIPPE PAR CASTOR ET POLLUX.
(Musée de Munich.)

des plantureuses nudités de Rubens, et vous mesurerez l'intervalle qui sépare, même dans les hautes régions de l'art, la poésie de la prose, la forme *rêvée* de la forme *vue*.

On cite généralement la *Descente de la Croix* de la cathédrale



FIG. 468. — P. P. RUBENS. — COURONNEMENT DE MARIE DE MÉDICIS.
(Musée du Louvre.)

d'Anvers comme le chef-d'œuvre typique de Rubens. C'est à tort. Ce tableau a été peint en 1611, presque au lendemain du retour d'Italie. C'est une toile superbe, mais une des moins flamandes, une des moins personnelles du maître. L'influence de l'Italie se trahit non seulement dans la composition, qui est empruntée en grande partie, mais dans la couleur, qui est encore timide (fig. 462). En revanche, le *Coup de lance* du Musée d'Anvers, daté de 1620, appartient à la période de la magnifique maturité de Rubens, immédiatement avant l'exécution fantastiquement rapide des 24 grands tableaux de la galerie de Médicis au Louvre (1622-1625). Le *Coup de lance* révèle le génie de Rubens et les limites qu'il ne devait pas franchir (fig. 465). La composition a beau



FIG. 469. — J. JORDAENS. FÊTE DE FAMILLE.
(Musée de Dresde.)
(WŒRMANN, *Malerei*, t. III. Seemann, édit.)

être savante, la couleur chaude, les physionomies expressives : cet art théâtral est très près de terre, très matériel ; il s'adresse aux sensibilités ordinaires, non à une élite. On dirait le sermon d'un prédicateur grandiloquent, au style coloré et plein d'images. C'est précisément ce genre de tableaux déclamatoires et émouvants que demandaient les Jésuites : éblouir, séduire, parler clair, frapper fort, voilà le programme de ces protecteurs de l'art. Rubens a le douteux honneur de l'avoir rempli mieux que tout autre. Il manque à sa peinture la petite note perlée et mystérieuse, écho des *Fioretti* des saints d'Assise, qui résonne toujours dans un tableau florentin ou siénois de l'âge d'or.



FIG. 470. — A. VAN DYCK.
DEUX JEUNES LORDS ANGLAIS.
(Collection de Lord Darnley, à Cobham-Hall.)

Si, dans ce domaine, Rubens est inférieur aux Italiens et même aux Espagnols, combien il les dépasse tous dans les tableaux où l'éclat, la verve gaillarde, la sensualité même sont bien de mise : dans cet admirable *Enlèvement des Leucippides*, du Musée de Munich, dans vingt *Chasses* tumultueuses, dans la *Kermesse* endiablée du Louvre ! Portraitiste, des siens surtout, il n'est pas moins extraordinaire, et, s'il le cède à Rembrandt et à Titien pour la profondeur de l'expression, il fait, mieux qu'eux, participer à sa joie de vivre, à l'optimisme de sa santé et de son amour. Et ses paysages, ses animaux, ses fleurs enguirlandées d'anges ! La commission instituée en 1879 à Anvers pour réunir des reproductions de toutes ses œuvres comptait, dans les divers musées et collections (qu'elle ne connaissait pas tous), 2235 tableaux. Il n'y a pas, dans l'histoire, un autre exemple d'une pareille fécondité, alliée à tant de puissance imaginative, à un don si prodigieux de création (fig. 462, 464-468).



FIG. 471. — A. VAN DYCK.
LAMENTATION SUR LE CORPS DU CHRIST.
(Musée d'Anvers.)

Rubens avait eu pour condisciple J. Jordaens, peintre éclatant et vulgaire (1593-1678), parfois la caricature de Rubens, parfois son égal en bonne humeur tapageuse et rutilante (fig. 469). Le meilleur des élèves de Rubens, Van Dyck, était un tout autre homme (1599-1641). Si Jordaens est Rubens à la kermesse, Rubens en ribote, Van Dyck est Rubens en ambassade. Il vécut surtout en Italie et en Angleterre, dans un monde de princes et de grandes dames, dont il fut le peintre favori, qui raffolaient de son élégance et de ses belles manières. Ses portraits aristocratiques, où il a mis un reflet de sa fine nature, sont aussi des documents psychologiques et historiques d'une haute valeur, en même temps qu'un régal pour les yeux. Comme peintre religieux, il est distingué sans être puissant ; mais sa couleur charmante, plus subtile en nuances que celle de Rubens, rachète ce que son dessin a d'un peu mièvre et son pathétique de convenu (fig. 470, 471). On se demande comment un artiste si souvent associé aux divertissements des Cours a pu, dans une vie de quarante-deux ans à peine, peindre près de 1 500 tableaux, dont la grande majorité sont des portraits, et faire en même temps œuvre imposante de graveur. Assurément, il se fit beaucoup aider ; dans la plupart de ses portraits en pied, les têtes seules sont entièrement de lui ; il n'en donna pas moins le spectacle d'une activité étonnante, qui a été dépassée seulement par celle de Rubens.



FIG. 472. — D. TÉNIERS. KERMESSE.
(Musée de Munich.) (Cliché Hanfstaengl, Munich.)

La peinture de genre se développa, dans la Flandre catholique, moins richement qu'en Hollande : pourtant, David Téniers d'Anvers (1610-1690), qui s'inspira de Rubens, est l'un des plus grands parmi les peintres de paysans, de drôleries et de diableries innocentes. Le cabaret, l'échoppe, la foire en liesse n'ont pas de secrets pour lui, et sa touche est au moins aussi spirituelle que son observation (fig. 472, 473).

Vingt noms encore se pressent dans ma mémoire, noms de peintres de genre, de paysages, de natures mortes ; mais à quoi serviraient ces

noms, *verba et voces*, sans les quelques mots d'information qui en préciseraient la valeur ? Il vaut mieux se taire que de les énumérer sèchement. C'est surtout dans l'histoire de l'art que l'érudition purement verbale est odieuse, car cette histoire est celle de la filiation des styles, et ce serait en ruiner la conception même que d'en faire une matière nouvelle à récitation.



FIG. 473. — D. TÉNIERS.
TENTATION DE SAINT ANTOINE.
(Musée du Louvre.)

BIBLIOGRAPHIE. — E. Fromentin, *Les Maîtres d'autrefois*, P., 1876 (nombreuses éditions et traductions) ; W. Bode, *Dutch and Flemish painting*, L., 1909 ; A.-J. Wauters, *La Peinture flamande*, P., 1883 ; H. Havard, *La Peinture hollandaise*, P., 1881 ; A. Riegl, *Das holländische Gruppenporträt* (*Jahrbücher* des Musées de Vienne, t. XXIII, 1902, p. 71) ; L. Rosenthal, *La Gravure*, P., 1909 ; A. M. Hind, *History of engraving*, L., 1908.

G. Davies, *Franz Hals*, L., 1902 ; E. W. Moes, *Frans Hals*, Bruxelles, 1909 ; E. Michel, *Rembrandt*, P., 1893 ; C. Neumann, *Rembrandt*, Stuttgart, 1903 ; A. Bréal, *Rembrandt*, L., 1902 ; Hope Rea, *Rembrandt*, L., 1903 ; A. Rosenberg, *Rembrandt*, Stuttgart, 3e éd., 1909 (tous les tableaux en phot.) ; W. Bode, *Die Bildnisse der Saskia* (*Jahrbücher* des Musées de Berlin, 1897, p. 82) ; *Rembrandt und seine Zeitgenossen*, Lp., 1906 ; H. W. Singer, *Rembrandt's Radirungen*, Stuttgart, 1906 (reprod. des gravures) ; W. Bode et Ch. Sedelmeyer, *Rembrandt, Catalogue illustré de son œuvre*, 6 vol. in-fol., P., 1897 et suiv. (2 000 francs) ; F. Lippmann et C. Hofstede de Groot, *Zeichnungen von Rembrandt*, B., 1901 et Harlem, 1906 ; W. von Seidlitz, *Kritisches Verzeichniss der Radierungen Rembrandts*, Lp., 1895.

A. Rosenberg, *Adrian und Isaak van Ostade*, Bielefeld, 1900 ; W. Bürger, *Jan Vermeer* (*Gazette*, 1866, I, p. 297) ; E. Plietzsch, *Vermeer*, Lp., 1912 ; E. Michel, *Gerard Ter Borch* (*ibid.*, 1886, II, p. 388) ; W. Martin, *Jan Steen*, Amsterd., 1909 ; F. Hellens, *Terborch*, Brux., 1911 ; Martin David, *Gerard Dou*, L., 1902 ; E. Michel, *Les Cuyp* (*Gazette*, 1892, I, p. 1) ; *Les Maîtres du paysage*, Paris, 1906 (sur Everdingen, voir *Gazette*, 1902, II, p. 262) ; P. Mantz, *Van Goyen* (*Gazette*, 1875-1878).

M. Rooses, *Rubens*, 5 vol. (432 pl.), P., 1886-1892 ; *Rubens, sa vie et ses œuvres*, Anvers, 1901 ; E. Michel, *Rubens*, P., 1900 ; A. Rosenberg, *Rubens*, Stuttgart (toute l'œuvre en phot.) ; J. Guiffrey, *Antoine van Dyck*, P., 1882 ; L. Cust, *Anthony van Dyck*, L., 1900 ; H. Hymans, *Van Dyck* (*Gazette*, 1899, II, p. 226) ; E. Schaeffer, *Van Dyck*, Stuttgart, 1909 (toute l'œuvre en phot.) ; E. Knackfuss, *Van Dyck*, Bielefeld, 1896 ; F. Gevaert, *Jordaens*, P., 1905 (cf. *Gazette*, 1905, II, p. 247, et *Magazine of fine arts*, 1905, t. I).

VINGT-TROISIÈME LEÇON

L'ART DU XVIIe SIÈCLE EN FRANCE

Au début du XVIIe siècle, l'art français, peinture et sculpture, était engagé dans la voie de l'imitation italienne. Ceux des Italiens qu'on imitait le plus volontiers étaient eux-mêmes des éclectiques, et les œuvres qu'ils inspiraient restaient d'ordinaire au-dessous de leurs modèles. Jean Cousin, auteur du *Jugement dernier* du Louvre (fig. 474), est un artiste médiocre, plutôt illustrateur de



FIG. 474. — J. COUSIN. ÉPISODE DU "JUGEMENT DERNIER".
(Musée du Louvre.) (Cliché Giraudon.)

livres que peintre, qui n'a nullement mérité son surnom de " fondateur de l'école nationale ". En dehors des Flamands immigrés, comme Philippe de Champaigne, Bruxellois dont le Louvre possède d'admirables portraits, il y eut en France peu d'artistes distingués avant l'avènement de Louis XIV. Toutefois, il faut faire une place honorable à Jacques Callot (de Nancy), qui dessina et grava, avec un impitoyable réalisme, des scènes de gueuserie et de guerre (1593-1635 ; fig. 475). Cette veine populaire, que devait bientôt étouffer l'art officiel, fut aussi suivie par les trois frères Le Nain, reçus le même jour, en 1648, à l'Académie de peinture. Ils se rapprochent des Hollandais par le choix de leurs sujets familiers et intimes, mais leur peinture est noire et lourde ; l'influence de Caravage a pesé sur eux (fig. 476).

Le peintre le plus estimé et le plus fécond du temps de Louis XIII fut Simon Vouet (1590-1649), imitateur des Carrache, qui vécut



FIG. 475. — J. CALLOT.
L'ÉCLOPÉ. (GRAVURE.)

quatorze ans à Rome avant de devenir " premier peintre " du Roi. C'était un artiste probe, de cette probité un peu solennelle et froide qui, dans l'art du grand siècle, rehausse souvent la médiocrité (fig. 477).

De son école sortirent Le Brun, Le Sueur et Mignard, qui eurent plus de talent que lui, mais s'inspirèrent de son exemple et de ses leçons.

Sous le règne de Louis XIV, les noms célèbres ne manquent pas dans l'histoire de la peinture : Poussin, Le Sueur, Le Brun, Jouvenet, Claude Lorrain, Hyacinthe Rigaud, Largillière, Mignard et bien d'autres. Mais, quand on passe, au Louvre, de la grande galerie italienne dans la salle française du XVII[e] siècle, on ne peut se défendre d'une impression de froideur et même d'ennui. Si pourtant l'on s'approche de quelques tableaux, même choisis au hasard, et qu'on les étudie de près, on y découvre de belles qualités de science et de conscience, avec un air de noblesse qui n'est point banal. L'impression de froideur n'en subsiste pas moins. C'est que tous ces artistes ont manqué de passion, de flamme ; ils ont été



FIG. 476. — LE NAIN. REPAS DE PAYSANS.
(Musée du Louvre.)



FIG. 477. — S. VOUET.
LA FOI.
(Musée du Louvre.)

trop intellectuels ; ils ont trop raisonné leurs œuvres, et, par-dessus tout, ils ont été trop peu libres — opprimés, les uns, par l'antiquité et les modèles italiens, les autres, par l'académisme français, dont Le Brun fut le pontife intolérant.



Fig. 478. — Ch. Le Brun. Entrée d'Alexandre a Babylone. (Musée du Louvre.) (Histoire des Peintres. Laurens, édit.)

Ce Le Brun était un dessinateur de grand style, un décorateur savant et inventif, mais un peintre ennuyeux et un courtisan aussi servile que tyrannique. Quinault lui écrivait :

> Au siècle de Louis l'heureux sort te [fit naître ;
> Il lui fallait un peintre, il te fallait [un maître.

Cet éloge est la plus mordante des satires. Bien que Le Brun ait montré presque du génie dans la décoration de la Galerie d'Apollon au Louvre[1] et un incontestable talent dans le dessin de ses *Exploits d'Alexandre* (fig. 478), d'une si vilaine couleur " jus de pruneau", il fut surtout le type du peintre officiel, sous un régime où l'art devait glorifier le pouvoir absolu, contribuer à son faste et s'y asservir. Car l'art lui-même, au XVIIe siècle, fut mis en tutelle. Mazarin et Colbert constituèrent les Académies de peinture, de sculpture et d'architecture. Le Brun, professeur à l'Académie de peinture depuis 1648, en devint chancelier à vie (1663), puis directeur de 1663 jusqu'à sa mort (1690). Son autorité y fut souveraine. Il ne protégea pas que des incapables, mais il étouffa ou découragea les indépendants.



Fig. 479. — N. Poussin. Les Bergers d'Arcadie. (Musée du Louvre.)

Le plus grand artiste de ce temps-là, Nicolas Poussin (1594-1665),

1. Je rappelle que la peinture centrale du plafond est de Delacroix.

passa presque toute sa vie en Italie ; appelé à Paris en 1641, pour y diriger des travaux de peinture, il fut si vite écœuré par les intrigues de Cour qu'il n'y put tenir et, sous un prétexte, retourna en Italie. Poussin avait des dons admirables, une âme délicate et *racinienne*, un sentiment profond du grand paysage historique. Mais ses tableaux, fortement pensés et composés, sont des bas-reliefs peints ; ses figures, très correctement dessinées, sont quelconques ; il n'y a rien d'individuel dans leurs traits, rien de frémissant dans leurs chairs. Poussin a peint nombre de Bacchanales sans un sourire, sans une émotion de volupté. Sa couleur est souvent terne et criarde, comme une polychromie appliquée après coup et à regret ; seuls, ses fonds de paysage sont harmonieux dans leur tonalité discrète. Tyrannisé par l'antique, il fut aussi l'esclave de l'allégorie ; un de ses chefs-d'œuvre, *les Bergers d'Arcadie*, est inintelligible sans un commentaire, et encore n'est-on pas bien sûr de l'avoir compris (fig. 479). Toutefois, les scènes bibliques de Poussin sont parmi les plus belles illustrations qu'on ait faites de l'histoire sainte ; à cet égard, il ne le cède même pas à Raphael.



FIG. 480. — CLAUDE LORRAIN.
LE PASSAGE DU GUÉ.
(Musée du Louvre.)



FIG. 481. — CLAUDE LORRAIN.
DÉBARQUEMENT DE CLÉOPATRE.
(Musée du Louvre.)

Le Sueur (1616-1655) est un peintre un peu surfait, dont l'œuvre, conservée presque entière au Louvre, intéresse qui l'étudie, mais n'attire pas. Assurément, dans les 22 tableaux où il a raconté la vie de saint Bruno, il y a des compositions excellentes et nombre de belles figures ; mais l'imitation de

Raphael y est aussi visible que le manque d'inspiration et de chaleur.



FIG. 482. — H. RIGAUD.
PORTRAIT DE BOSSUET.
(Musée du Louvre.) (Cliché Neurdein.)



FIG. 483. — H. RIGAUD.
GASPARD DE GUEYDAN.
(Musée d'Aix.) (Gazette des Beaux-Arts.)

Sa couleur, moins terne que celle de Poussin, est plus criarde, plus aigre. Ceux qui l'ont appelé le *Racine de la peinture* ont mal lu Racine, ou l'ont confondu avec Campistron.

Jean Jouvenet (1644-1717), protégé de Le Brun, fut, lui aussi, un imitateur. Sa *Descente de la Croix* a les honneurs du Salon Carré du Louvre et y fait bonne figure. Elle est supérieure aux compositions analogues des Bolonais : mais il y a là plus de rhétorique que d'éloquence, plus de savoir académique que d'émotion.



FIG. 484. — H. RIGAUD.
LE PEINTRE MIGNARD.
(Musée de Versailles.)

Claude Lorrain (1600-1682) vécut en Italie comme son ami Poussin et y fut le favori de trois papes. Il est le maître incontesté de ce genre faux et conventionnel que l'on appelle le paysage italien, où le grand décor de la nature, savamment manipulé,

sert de fond et de cadre à une composition historique ou mythologique. Les temples, les arbres et les rochers de Claude Lorrain ont bien peu de réalité ; ses personnages en ont moins encore ; mais ce qui sauve ses tableaux, ce qui leur a valu une admiration légitime, c'est le sentiment poétique de l'espace, du ciel, de l'eau, de la lumière. Cette lumière débordante, que jamais ne vient assombrir un nuage, a bien quelque chose de factice et de théâtral, comparée à la clarté diffuse d'un Cuyp ou d'un Vermeer ; mais il y a une beauté héroïque dans les paysages ensoleillés de Claude Lorrain (fig. 480-481). Turner, qui légua ses tableaux à la Galerie Nationale de Londres, demanda que ses deux plus belles œuvres de jeunesse fussent placées à côté de deux chefs-d'œuvre de Claude ; elles y sont encore et témoignent de l'influence du grand *luministe* du XVII[e] siècle sur son émule, d'ailleurs plus richement doué, du XIX[e].



FIG. 485. — NICOLAS DE LARGILLIÈRE. PORTRAIT DE L'ARTISTE, DE SA FEMME ET DE SA FILLE.
(Musée du Louvre.) (Cliché Neurdein.)



FIG. 480. — SIMON GUILLAIN. LOUIS XIII.
(Musée du Louvre.)

Depuis le début du règne de Louis XIV jusqu'à nos jours, on a peint en France d'excellents portraits ; le portrait est devenu un art national, et l'on vient de loin pour *poser*, en France, devant nos grands portraitistes. C'est que le convenu académique a moins de prise sur ce genre que sur tous les autres ; l'artiste, bon gré mal gré, y est placé devant la nature, en contact avec elle, et il faut bien qu'il ouvre les yeux pour la voir. Cependant, au siècle de Louis XIV, toute la vie était devenue si factice que les portraits eux-mêmes ont quelque chose d'affecté et de tendu ; témoin le *Louis XIV* et le *Bossuet*



FIG. 487. — F. GIRARDON.
MODÈLE D'UNE STATUE DE LOUIS XIV.
(Musée du Louvre.)

d'Hyacinthe Rigaud, qui sont de belles œuvres, mais dans le genre pompeux et froid (fig. 482-484). Le meilleur peintre de portraits fut Largillière (1656-1746), dont le Louvre possède le chef-d'œuvre, représentant le peintre, sa femme et sa fille (fig. 485). Tableau charmant, mais qui fait sourire plus sans doute que ne l'eût voulu l'auteur ; l'attitude digne des parents est si compassée, la jeune fille est d'une grâce si minaudière ! Mignard, l'adversaire de Le Brun, qui fut, après lui, directeur de l'Académie de peinture, est un portraitiste séduisant, mais d'une facture timide et pédante ; Poussin traitait ses portraits de " froids et fardés ". Il fut d'ailleurs plus célèbre par ses grandes compositions, en particulier par ses fresques de la coupole du Val-de-Grâce, longuement et emphatiquement louées par Molière. Cette médiocre épître du grand poète est très instructive ; on y voit ce que la critique demandait à l'art du XVIIe siècle. Il doit être, suivant Molière :

> Assaisonné du sel de nos grâces antiques,
> Et non du fade goût des ornements gothiques,
> Ces monstres odieux des siècles ignorants,
> Que de la barbarie ont produits les torrents,
> Quand leur cours, inondant presque toute la terre,
> Fit à la politesse une mortelle guerre,
> Et de la grande Rome abattant les remparts,
> Vint, avec son Empire, étouffer les Beaux-Arts.

Il faut donc imiter l'antique, dédaigner la tradition de l'art français et rétablir la " politesse " dans ses droits. C'est déjà joli ; mais oyez la suite :

> Il nous dicte amplement les leçons du dessin,
> Dans la manière grecque et dans le goût romain,
> Le grand choix du beau vrai, de la belle nature,
> Sur les restes exquis de l'antique sculpture.



FIG. 488. — A. COYSEVOX.
LA DUCHESSE DE BOURGOGNE EN DIANE.
(Musée du Louvre)

La sculpture imitée en peinture, voilà bien le pernicieux idéal de l'académisme ! Quant à la couleur, elle a sa formule toute prête :

> Et quel est ce pouvoir qu'au bout des doigts tu portes,
> Qui sait faire à nos yeux vivre des choses mortes,
> Et d'un peu de mélange et de bruns et de clairs,
> Rendre esprit la couleur, et les pierres des chairs ?



FIG. 489. — F. GIRARDON. ENLÈVEMENT DE PROSERPINE. *(Parc de Versailles.)*

Molière paraît tenir à ces " bruns " et y revient plus loin en célébrant

> Le gracieux repos que, par des soins communs,
> Les bruns donnent aux clairs, comme les clairs aux bruns.

L'antique pour le dessin, les bruns et les clairs pour la peinture, telles sont les formules du grand art. De la nature telle qu'on la voit, telle qu'on la sent sans intermédiaire, pas un mot. Et le juge suprême en matière d'art, ce n'est pas le public, ce ne sont pas les artistes : c'est Louis XIV, dont le sentiment est infaillible :

> Mais ce qui plus que tout élève son mérite,
> C'est de l'auguste Roi l'éclatante visite.
> Ce monarque dont l'âme, aux grandes qualités,
> Joint un goût délicat des savantes beautés,
> Qui, séparant le bon d'avec son apparence,
> Décide sans erreur et loue avec prudence,
> Louis, le grand Louis, dont l'esprit souverain
> Ne dit rien au hasard et voit tout d'un œil sain,
> A versé de sa bouche, à ces grâces brillantes,
> De deux précieux mots les douceurs chatouillantes
> Et l'on sait qu'en deux mots ce Roi judicieux
> Fait des plus beaux travaux l'éloge glorieux.



FIG. 490.— P. PUGET. MORT DE MILON DE CROTONE. *(Musée du Louvre.)*

De pareils propos, sous la plume d'un homme de génie, sont plus affligeants que ridicules.

Dans la sculpture comme dans la peinture, c'est surtout le portrait qui soutient l'honneur de l'art national ; le *Louis XIII*, de Simon Guillain (fig. 486), le *Louis XIV*, de Girardon (fig. 487) sont, pour n'en citer que deux parmi cent, des œuvres de grande allure. En dehors du portrait, lorsque Coysevox (1640-1720), ses élèves les Coustou et même le froid Girardon



Fig. 491. — G. Coustou. Le Rhône.
(Hôtel de Ville de Lyon.)

ne s'asservissent pas trop à l'allégorie, leur science de la forme et leur goût inné de la noblesse produisent des œuvres qui commandent le respect (fig. 488, 489, 491). On regarde encore avec ce sentiment, à l'entrée des Tuileries, les *Renommées* de Coysevox, et, à l'entrée des Champs-Élysées, les *Chevaux de Marly* de Guillaume Coustou.

Ces artistes furent les favoris de la Cour et de la ville ; le vrai grand sculpteur du siècle fut un indépendant et un isolé, Pierre Puget (1622-1694). Comme Poussin et Claude Lorrain, il vécut surtout en Italie et dans le midi de la France, loin de la tyrannie desséchante de Le Brun. Le génie de Puget, reflet un peu académique de celui de Michel-Ange, fortement influencé par Bernini, ne fut pas apprécié à sa valeur, bien que Colbert, qui lui voulait du bien, l'eût chargé de sculpter les proues des galères royales. On ne l'employa pas à la pompeuse décoration de Versailles, où triompha le talent vide de Girardon. Ses œuvres ont un caractère d'austère grandeur et de fierté, reflet de sa vie solitaire, toute dévouée à l'art, comme aussi du noble orgueil qui lui faisait dire, à soixante ans, après son *Milon de Crotone :* " Je suis nourri aux grands ouvrages, je nage quand j'y travaille, et le marbre tremble devant moi, pour grosse que soit la pièce ! " (fig. 490, 492).

Louis XIV ne se contenta pas d'instituer une peinture et une sculpture officielles ; il voulut que le cachet de sa majesté fût imprimé même aux arts industriels, et il créa, en 1661, la manufacture des Gobelins, où l'on ne fit pas seulement des



Fig. 491 *a*. — G. Coustou.
Groupe provenant de Marly.
Champs-Élysées à Paris.) (Cliché Giraudon.)

tapis et des tentures, mais des meubles, de l'orfèvrerie et des candélabres. Ce qu'on appelle, dans l'ameublement, le style Louis XIV, est tantôt un compromis entre la tradition flamande et l'italianisme, tantôt une sorte de baroque sévère, où le goût français se révèle surtout par le choix des matériaux et la belle qualité de l'exécution. L'ébéniste Boulle acquit une renommée durable par ses meubles de cabinet, incrustés de cuivre, d'étain et d'écaille, peu gracieux d'aspect, mais d'une technique impeccable (fig. 493). Le bronzier et ciseleur de l'époque fut un Italien immigré, chef d'une nombreuse lignée d'artistes, Philippe Caffieri. Les dernières années du règne de Louis XIV ne furent qu'une lamentable décadence. Par bonheur, si le vieux roi mourut trop lentement, la France, malgré les désastres qu'il avait déchaînés sur elle, resta vivante et laborieuse, même appauvrie des milliers d'artisans habiles que la Révocation de l'Édit de Nantes avait chassés vers la Hollande et vers la Prusse. Dans le lourd silence où la contraignait un despotisme vieilli, elle préparait la brillante renaissance du XVIIIe siècle, qui devait éclater, comme une fanfare de délivrance, au lendemain même de la mort du Roi-Soleil.



FIG. 492. — P. PUGET. ALEXANDRE ET DIOGÈNE.
(Musée du Louvre.) (Cliché Giraudon.)



FIG. 493. — CABINET DE BOULLE.
(Palais de Versailles.)

BIBLIOGRAPHIE. — L. Hourticq, *Histoire de l'art en France*, P., 1911; L. Gonse, *La Sculpture française depuis le XIVe siècle*, P., 1894; Ch. Blanc, *L'École française de peinture*, 3 vol., P., 1862; L. Gonse, *Les Chefs-d'œuvre des Musées de France, la Peinture*, P., 1900; *La Sculpture*, P., 1904; St. Lami, *Dictionnaire des sculpteurs... sous Louis XIV*, P., 1906; E. Bourgeois, *Le Grand Siècle*, P., 1896; E. Müntz, *L'Enseignement des Beaux-Arts en France, le Siècle de Louis XIV* (*Gazette*, 1895, II, p. 367); L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre*, t. III, P., 1903 (origines de l'art moderne, résistance du style

national à l'academisme) ; H. Lemonnier, *L'art au temps de Richelieu et de Mazarin*, P., 1893.

H. Bouchot, *J. Callot*, P., 1889 ; G. Grandin, *La Famille Lenain* (*Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 1900, p. 475) ; A. Valabrègue, *Les frères Lenain*, P., 1904 ; H. Jouin, *Ch. Le Brun et les Arts sous Louis XIV*, P., 1890 ; O. Merson, *Charles Le Brun* (*Gazette*, 1899, II, p. 353) ; *Ch. Le Brun à la Manufacture royale* (*ibid.*, 1895, I, p. 89) ; P. Marcel, *Charles Le Brun*, P., 1909 ; J. Guiffrey, *L'Exposition des Gobelins* (*ibid.*, 1902, II, p. 265) ; H. Bouchitté, *Le Poussin*, P., 1858 ; Eliz. Denio, *Nicolas Poussin*, Lp., 1898 (trad. angl., L., 1899) ; P. Desjardins, *Poussin*, P., 1903 ; Mme Mark Pattison (Lady E. Dilke), *Claude Lorrain*, P., 1884 ; P. Mantz, *Largillière* (*Gazette*, 1893, II, p. 89) ; P. Lalande, *L'Art du portrait au XVIIe siècle* (*Grand Revue*, 15 nov. 1904) ; E. Michel, *Etudes sur l'Histoire de l'Art*, P., 1896 (le paysage flamand, Claude Lorrrain).

A. Lagrange, *P. Puget* (*Gazette*, 1865-1867) ; P. Auquier, *Puget*, P., 1903 ; G. Le Breton, *L'Hercule de Puget au Musée de Rouen* (*Gazette*, 1888, I, p. 224) ; Lady E. Dilke, *Les Coustou* (*ibid.*, 1901, I, p. 1).

A. de Champeaux, *Le Meuble*, 2 vol., P., 1885-1901 ; A. Molinier, *Le Mobilier au XVIIe et au XVIIIe siècle*, P., s d. ; *Le Mobilier français au Musée du Louvre*, P., 1903 ; *La Collection Wallace, Meubles et Objets d'art français*, P., 1903 ; *The Louis XIV style* (*Burlington Magazine*, 1903, I, p. 25) ; H. Havard, *Les Boulle*, P., 1893 ; J. Guiffrey, *Les Caffieri, sculpteurs et fondeurs-ciseleurs*, P., 1877 ; Chr. Scherer, *Elfenbeinplastik seit der Renaissance*, Lp., 1903 ; E. Molinier, *Les Ivoires*, P., s.d.

VINGT-QUATRIÈME LEÇON

L'ART FRANÇAIS AU XVIIIe SIÈCLE ET L'ÉCOLE ANGLAISE

Louis XIV mort, la France respira. Depuis quinze ans, elle ne vivait qu'à demi, retenant son souffle, dans une atmosphère d'angoisse, de médiocrité et de pruderie maussade. Paris se transforma presque du jour au lendemain. Les comédiens italiens, chassés depuis 1697, y firent leur rentrée ; ce ne furent que fêtes, bals et parties de plaisir. La société, le Régent en tête, voulut redevenir naturelle et enjouée. Mais elle ne put secouer d'emblée ses habitudes et, s'arrêtant à mi-chemin, au lieu de revenir à la nature vraie, se complut à la nature parée et galante. Comme interprètes de son amour du plaisir, de son élégance, de sa facilité de vivre, elle trouva Watteau et ses successeurs.



FIG. 494. — A. WATTEAU. FÊTE CHAMPÊTRE.
(Château Royal de Berlin.)
(WOLTMANN, *Malerei*, t. III
Seemann, édit.

Ces peintres charmants, qui forment comme une guirlande du commencement jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, semblent, aux yeux de bien des gens, en résumer tous les goûts. Il n'en est rien. Le siècle qui applaudissait avec transports les ennuyeuses tragédies de Voltaire, qui se passionnait pour l'*Esprit des lois* et pour l'*Emile*, fut loin d'être un siècle frivole, bien qu'il ait aimé, entre autres agréments de la vie sociale, ce qu'on appelle la frivolité. Il était



FIG. 495. — N. LANCRET. L'HIVER.
(Musée du Louvre.) (Cliché Neurdein.)

encore imprégné de classicisme, et il était inévitable qu'il le fût, puisque l'éducation était fondée, à titre exclusif, sur l'étude des Grecs et des Romains. Mais, à côté de ce courant classique, qui ne s'interrompit jamais et déborda vers la fin du règne de Louis XV, il y en avait un autre, né d'une réaction de l'esprit français contre la suprématie tyrannique du passé. Ce courant réfléchit un désir d'émancipation, de gaîté, d'épicurisme aimable, qui est un des charmes du XVIIIe siècle. Il est vrai que nous sommes habitués à en médire ; nous avons entendu parler à mots couverts de la corruption de ce temps-là, de sa licence qui ne respectait rien, de sa scandaleuse impiété. C'est que nos éducateurs ont été formés eux-mêmes pendant la réaction politique et religieuse qui remplit presque tout le XIXe siècle et fit de son prédécesseur un épouvantail.



FIG. 496. — N. LANCRET. L'AUTOMNE.
(Collection Edmond de Rothschild, à Paris.)

Ce n'est pas ici que je puis réfuter ce préjugé ; il suffit de dire que le XVIIIe siècle, dans son ensemble, marqua un retour vers la nature, vers la vérité, vers une conception plus rationnelle de la vie. Les pédants et les hypocrites, Trissotin et Tartufe, ces ennemis les plus dangereux de l'âme française, devraient être seuls à ne pas lui pardonner.



FIG. 497. — F. BOUCHER. LES BAIGNEUSES.
(Musée du Louvre.) (Cliché Neurdein.)

Au siècle de Louis XIV, le public, c'est surtout le Roi, nous l'avons vu par les vers de Molière à Mignard (p. 273). Au siècle suivant, ce n'est pas encore tout le monde, mais c'est un grand nombre de gens de Cour, d'hommes de lettres et de savants, de bourgeois, de

financiers ; surtout, c'est un grand nombre de jolies femmes. L'art tra-



FIG. 498. — H. FRAGONARD.
LE CHIFFRE D'AMOUR.
(Musée de Hertford House, collection Richard Wallace, à Londres.)
(Cliché Mansell, Londres.)



FIG. 499. — H. FRAGONARD. L'ÉTUDE.
(Musée du Louvre.)

vailla pour elles, pour leur plaire, pour dire leurs attraits et leur puissance. On chercherait en vain, au XVIII[e] siècle, un peintre comme Meissonier, dont le pinceau a presque ignoré la femme. A aucune époque elle n'a eu un si grand empire sur les intelligences ; si la réaction du XIX[e] siècle l'en a dépossédée, tout porte à croire qu'elle va prendre sa revanche de notre temps.



FIG. 500. — L. DAVID.
LE SERMENT DES HORACES.
(Musée du Louvre.)

L'avènement d'un style nouveau dans l'art ne fit disparaître ni les Académies, ni l'académisme. Les derniers disciples de Le Brun donnent la main aux Coypel, aux Van Loo, aux Lagrenée, à tout cet art théâtral et vide qui se relie à l'académisme plus austère de Vien et de David. Il n'y a pas grand'chose à dire de ces peintres, sinon

qu'ils subirent, plus qu'ils ne le croyaient sans doute, l'influence de l'art



FIG. 501. — S. CHARDIN.
LE BENEDICITE.
(Musée du Louvre.)



FIG. 502. — S. CHARDIN.
LA TOILETTE DU MATIN.
(Musee de Stockholm.)
(Gazette des Beaux-Arts.)

léger qui papillonnait autour d'eux. Tel tableau biblique de Coypel, exécuté en dimensions colossales, a l'air d'une peinture d'éventail démesurément grandie. Le meilleur représentant de l'académisme avant David n'est pas un Français, mais un Allemand italianisé, Raphael Mengs, qui vécut surtout en Italie (1728-1779). Si cet artiste très doué n'a produit aucun vrai chef-d'œuvre, c'est qu'il se laissa séduire, comme les Carrache, par la fâcheuse tentation de l'éclectisme, qui ne connaît la beauté vivante que de seconde main.



FIG. 503. — J.-B. GREUZE.
L'ACCORDÉE DE VILLAGE.
(Musée du Louvre.)

Le grand maître de l'école aimable est Antoine Watteau, de Valenciennes, qui vint à Paris en 1702 et y mourut en 1721. Il avait vu, dans sa ville natale, de grandes



FIG. 504. — J.-B. GREUZE.
LA JEUNE FILLE A L'OISEAU.
(Hertford House, collection Richard Wallace, à Londres.)



FIG. 505. — J.-M. NATTIER.
MLLE DE LAMBESC
ET LE JEUNE COMTE DE BRIONNE.
(Musée du Louvre.)



FIG. 506. — M.-Q. DE LA TOUR.
PORTRAIT DE MME DE POMPADOUR.
(Pastel au Musée de Saint-Quentin.)



FIG. 507. — MME VIGÉE LE BRUN.
PORTRAIT DE MME DE CRUSSOL.
(Musée de Toulouse.)
(Gazette des Beaux-Arts.)

toiles de Rubens ; à Paris, il en vit d'autres, celles de la galerie du Luxembourg. Il y connut aussi un spirituel décorateur, Gillot, qui peignait des scènes de comédie. Ses *Fêtes* champêtres et galantes doivent quelque chose à Gillot et beaucoup à Rubens ; mais leur poésie, leur sensibilité délicate n'est que de Watteau (fig. 494). Le XIXe siècle les a longtemps dédaignées au nom du " grand art ". Mais faut-il condamner des chefs-d'œuvre comme l'*Embarquement pour Cythère* (1717), parce qu'ils célèbrent la joie de vivre et la douceur de la ressentir à deux ? N'est-ce pas, au contraire, le rôle de l'art, ou une partie de son rôle, d'épurer ce qui est sensuel par la grâce, de rendre la beauté aimable et attrayante, d'égayer la vie et d'en activer les pulsations ?



FIG. 508. — J.-B. GREUZE. LA LAITIÈRE.
(Musée du Louvre)
(Gazette des Beaux-Arts)

Watteau est un coloriste raffiné, dont la palette a les subtilités exquises de celle de Van Dyck ; son défaut, c'est de voir le monde comme une scène de l'Opéra, éclairée aux feux de Bengale, de n'être ni passionné ni ému, de se jouer à la surface des choses. Ses imitateurs, Lancret et Pater, plus sensuels et moins délicats que lui, sont pourtant encore de vrais artistes (fig. 495, 496). Peut-on en dire autant de Boucher, le plus fécond des peintres de cette lignée (1704-1770) ? C'était un décorateur ingénieux, un dessinateur épris des lignes ondulées et sinueuses, qui sont comme la formule graphique du style *rocaille*. Mais Boucher dessinait *de chic*, sans étudier la nature ; il peignait ses tableaux comme des écrans, avec une profusion monotone de bleus et



FIG. 509. — L. DAVID.
PORTRAIT DE MME RÉCAMIER.
(Musée du Louvre.)



FIG. 510. — E. FALCONET.
STATUE ÉQUESTRE
DE PIERRE LE GRAND.
(Saint-Pétersbourg.)



FIG. 511. — L. DAVID.
MME SÉRIZIAT.
(Musée du Louvre)
Gazette des Beaux-Arts.)

de roses ; sa couleur, d'une gaîté factice, est souvent crue, blafarde ou acide (fig. 497). Ce peintre des Grâces, comme on l'appelait, fut un esprit superficiel et vulgaire, dont les inventions les plus hardies ne sont même pas sensuelles, mais quelque chose comme des berquinades à rebours. Fragonard (1732-1806) lui fut infiniment supérieur ; il l'est même à Watteau par le sentiment de la réalité et la variété ingénieuse des motifs (fig. 498, 499). Ce pauvre *Frago,* si pimpant et si lumineux, mourut oublié et méconnu sous l'Empire, après avoir vu le triomphe des



FIG. 512. — E. FALCONET. BAIGNEUSE.
(Musée du Louvre)



FIG. 513. — J.-B. PIGALLE.
MAUSOLÉE DU MARÉCHAL DE SAXE.
(Église de Saint-Thomas, à Strasbourg.)

peintres qui le vilipendaient, le traitaient de corrupteur public et n'avaient pourtant ni son imagination ni son " métier ".



FIG. 514. — A. HOUDON. VOLTAIRE.
(Théâtre Français, à Paris.)

Dès le milieu du XVIII[e] siècle, la frivolité fatigante de Boucher et de ses nombreux imitateurs provoqua une double réaction, l'une vers l'art antique, l'autre vers l'art moral. La première doit nous occuper d'abord.

On croit souvent que la réaction classique ne commença qu'avec la Révolution. C'est une erreur ; elle s'est dessinée dès le règne de Louis XV. Les premières découvertes importantes dans les ruines de Pompéi et d'Herculanum avaient eu lieu en 1755 et excité une vive curiosité pour l'art antique. Un savant allemand, Winckelmann (1717-1768), frappé de la décadence de l'art en Allemagne et en Italie, exhortait les artistes à chercher leurs modèles dans l'antiquité. Son *Histoire de l'Art chez les Anciens* fut traduite en français dès 1764 et obtint un grand succès à Paris. D'autre part, de 1756 à 1785, le burin énergique et élégant d'un graveur italien, Piranesi, répandait par milliers des images de monuments romains, de vases sculptés, de candélabres, de bas-reliefs. L'influence n'en fut pas seulement considérable sur l'art décoratif, bien qu'il ait été le premier à s'en ressentir.



FIG. 515. — A. HOUDON. DIANE.
(Musée du Louvre.)

Lors de l'avènement de Louis XVI, en 1774, le goût était déjà à l'antiquité, dont on admirait d'autant plus l'art et les mœurs qu'on s'était écarté davantage de son idéal. Le nouveau roi, bon mari, dévot, d'une intelligence un peu bornée, fit régner à la Cour une décence du moins apparente, qui contrastait avec le laisser-aller carnavalesque des dernières années de Louis XV. De tous ces éléments naquit le style

Empire, qui est bien antérieur à Napoléon et n'a fait que dominer sans partage à une époque où le raffermissement du principe d'autorité — en d'autres termes, le despotisme — ramena, pendant une quinzaine d'années, les errements du siècle de Louis XIV. Vien et son élève David ne sont donc pas les auteurs d'une révolution dont ils profitèrent ; mais il est juste de dire qu'ils la firent triompher dans la peinture, où le goût des galanteries bleues et roses avait obstinément survécu à Louis XV.



FIG. 516. — A. CANOVA. AMOUR ET PSYCHÉ. *(Musée du Louvre.)*



FIG. 517. — CL. CLODION. BACCHANALE. *(Collection Edmond de Rothschild, à Paris.)*

Le règne des Grecs et des Romains commença en 1784 avec le tableau de David, le *Serment des Horaces*, beau bas-relief platement colorié, qui fut admiré avec frénésie (fig. 500). La Révolution et l'Empire firent de David ce qu'avait été Le Brun sous Louis XIV, le dictateur de l'art ; nous verrons, dans la prochaine leçon, comment cette dictature a pris fin.



FIG. 518. — ISAAC OLIVER. SIR PHILIP SIDNEY (+ 1586). *(Miniature au château de Windsor.)*

Dans ses célèbres *Salons* de 1765 à 1767, Diderot n'a pas assez d'injures pour Boucher et ses élèves, — auxquels il oppose déjà "le grand goût sévère et antique", — pas assez d'éloges pour Chardin et Greuze, en qui il salue les



FIG. 519. — W. HOGARTH.
LE MARIAGE A LA MODE.
(Galerie Nationale de Londres.)

réformateurs de l'art. Il ne suffit pas, aux yeux de Diderot, que l'art soit décent ; il doit encore prêcher les vertus domestiques, la bienfaisance, la sensibilité. Siméon Chardin était un peintre excellent, de la lignée des naturalistes hollandais, mais de meilleure compagnie, dont Diderot apprécia fort bien les qualités techniques ; il a fait de la peinture anecdotique, familière, honnête, mais cette peinture est surtout de la bonne peinture (" c'est bien bon, de la bonne peinture ", disait-il), un retour à la nature telle qu'on la voit à la lumière du jour, non sous les lustres de l'Opéra (fig. 501, 502). Greuze, lui, fit de la peinture vertueuse et sentimentale, qui nous paraît aujourd'hui presque insupportable : son *Père de Famille*, sermon en couleurs, est un sermon ennuyeux. Mais, par le fond de son talent, tel qu'il apparaît dans ses jolies têtes de fillettes, dans *la Cruche cassée*, dans *la Laitière*, il se rattache à l'art aimable et élégant du XVIIIe siècle (fig. 503, 504, 508). Il contribua à écraser Boucher, mais David l'écrasa à son tour, ne faisant aucune différence entre l'art sensuel et l'art sensible, dès que la Grèce et Rome ne l'inspiraient pas. " Il faut, disait-il férocement, revenir à l'antiquité toute crue." Un sculpteur du temps de la Révolution, thuriféraire de David, demandait qu'on proscrivît tous les tableaux flamands " comme ridiculisant la nature humaine ", et que tout sujet " non patriotique " fût désormais interdit à l'art.



FIG. 520. — J. REYNOLDS.
NELLY O'BRIEN.
(Hertford House, collection Wallace, à Londres.)

Le seul genre qui, au XVIIIe siècle, n'ait cessé de produire des chefs-d'œuvre est le portrait. Le pastelliste La Tour a fixé les physionomies les

plus charmantes, les plus spirituelles, avec des poussières d'ailes de papillon (fig. 506). Nattier, un peu monotone dans sa grâce, a laissé des portraits savoureux de femmes exquises et fardées (fig. 505). Tocqué, plus savant et plus profond, est l'auteur d'un des plus beaux portraits du Louvre, celui de Marie Leczinska, l'épouse délaissée de Louis XV. Mme Vigée-Lebrun, morte en 1842 seulement, mais qui, par son talent, appartient surtout au règne de Louis XVI, a peint avec une grâce attendrie des beautés sensibles et minaudières (fig. 507). Enfin, les classiques, David tout le premier, firent des portraits admirables ; placés devant la nature vivante, ces hommes de grand savoir oubliaient Grecs et Romains pour s'inspirer d'elle. L'école française n'a peut-être pas de plus beau titre de gloire que le groupe formé, au Musée du Louvre, par le portrait de Mme Récamier, qu'encadrent deux autres portraits de David, ceux de M. et de Mme Sériziat (fig. 509, 511).



FIG. 521. — TH. GAINSBOROUGH. L'ENFANT BLEU. *(THE BLUE BOY.)* *(Collection du duc de Westminster, à Londres.)*



FIG. 522. — TH. GAINSBOROUGH. LA PROMENADE. *(Collection de lord Rothschild, à Londres.)*

Les deux tendances frivole et académique paraissent juxtaposées et même étroitement unies dans la sculpture du XVIIIᵉ siècle. Le style Louis XIV survit dans les grands monuments allégoriques, dans les groupes mythologiques ; l'art nouveau s'affirme dans la sculpture de petite dimension et dans le portrait. Le plus ancien des bons sculpteurs de l'époque, Lemoyne, est encore pénétré des exemples de Coysevox et des Coustou ; il a pour élève Falconet, qui, à Saint-Péters-



Fig. 523. — Th. Gainsborough. Mrs. Graham. (*Musée d'Édimbourg.*)

bourg, élève la statue colossale de Pierre le Grand, académique et déclamatoire (fig. 510), mais qui, à Paris, sculpte sa charmante *Baigneuse* (fig. 512) et *les Trois Grâces* de la célèbre pendule Camondo. La seconde moitié du XVIIIe siècle vit fleurir deux grands artistes, Pigalle et Houdon : le premier, auteur du magnifique tombeau du maréchal de Saxe à Strasbourg (fig. 513) et d'un Mercure assis, heureuse imitation de l'antique ; le second, l'égal des plus grands interprètes de la nature, à qui l'on doit l'incomparable *Voltaire* du Théâtre français, les *Diane* de Paris et de Pétersbourg, une longue série de portraits étincelants d'esprit et de vérité (fig. 514, 515). Parmi les sculpteurs de boudoirs, dont l'art ne s'imposa guère de scrupules, mais qui furent de séduisants évocateurs des grâces féminines, le plus aimable est Clodion, " chef de chœur de fringantes Bacchanales[1] " (fig. 517) ; comme Fragonard, il survécut au temps des mœurs faciles, et, quand la réaction gréco-romaine eut changé les goûts de sa clientèle, il en fut réduit, pour vivre, à sculpter Caton.

La Renaissance classique eut pour principal foyer l'Italie. Canova (1757-1822) se crut l'émule des Grecs et ne fut qu'un Praxitèle édulcoré (fig. 516) ; l'Allemand Danneker, l'Anglais Flaxman, le Danois Thorwaldsen usurpèrent, à sa suite, des réputations qui nous étonnent aujourd'hui. Vers 1800, cette école régnait sans partage, et, avec elle, la fausse élégance et la fadeur. Le propre de ces artistes, c'est de n'avoir jamais senti frémir la chair fraîche ; à



Fig. 524. — G. Romney. Portrait de Mrs. Currie. (*Galerie Nationale de Londres.*)

1. André Michel, *Notes sur l'Art moderne*, Paris, 1896. J'ai fait, dans cette leçon et dans la suivante, plusieurs emprunts textuels à cet excellent petit livre ; ils sont imprimés entre guillemets.

force d'idéalisme, ils avaient éliminé de l'art ce qui en fait la supériorité sur la littérature, l'expression et l'intensité plastiques.



FIG. 525. — G. RÆBURN.
PORTRAIT D'UNE DAME ANGLAISE.
(Collection du Cte de La Riboisière, Paris.)

L'Angleterre, détournée de l'art par le puritanisme, ne connut, pendant longtemps, que des peintres importés, tels que Holbein, Rubens et Van Dyck ; seuls, quelques miniaturistes, comme Isaac Oliver, annoncent de loin la formation d'un goût national (fig. 518). Dans la première moitié du XVIIIe siècle parut un peintre moraliste, non pas doucereux comme Greuze, mais âpre et satirique comme Callot, Hogarth (1697-1764). En s'occupant trop des sujets de ses tableaux, qui sont amusants et spirituels (fig. 519), on lui fait tort, car l'on oublie qu'il était aussi bon peintre. Mais le fait que ses tableaux racontent des histoires édifiantes et qu'ils les racontent avec détail, est important à noter ; cette prétention didactique et sermonneuse restera un des caractères de l'art anglais. On a dit avec raison que le rébus anecdotique de Hogarth préparait le rébus psychologique de Burne Jones [1].



FIG. 526. — J. HOPPNER.
PORTRAIT D'UNE DAME ANGLAISE.
(Collection Fleischmann, à Londres.)

Vers le milieu du XVIIIe siècle, sous l'influence de Rubens, de Van Dyck, de Titien et de Murillo, dont les chefs-d'œuvre étaient déjà nombreux dans les collections anglaises, sous l'influence aussi de l'art français, qui ne fut jamais plus populaire, grandit une génération de portraitistes remarquables : Joshua Reynolds (1723-1792), Gainsborough (1727-1788), Romney, Ræburn, Hoppner, Opie, Lawrence (1769-1830). A la différence des portraitistes français, ils

1. R. de la Sizeranne, *La Peinture anglaise contemporaine*, P., 1895, p. 280.

furent avant tout des coloristes, épris de tonalités à la fois intenses et vaporeuses ; à la différence des grands Vénitiens, ils se préoccupèrent moins de la vérité que de la grâce. Leurs portraits font revivre une aristocratie raffinée, comme celle qui avait fourni des modèles à Van Dyck, mais plus saine et mieux armée pour l'action (fig. 520-527). A la même époque, Crome, Gainsborough et d'autres reprirent, avec leur originalité d'insulaires, la tradition de Ruisdael et inaugurèrent le paysage réaliste moderne. Les meilleurs paysages français du XVIIIe siècle, si l'on en excepte quelques petites toiles de Joseph Vernet, s'inspirent encore de la tradition italienne ; ce sont les Anglais qui s'en émancipèrent les premiers et osèrent " planter leur chevalet en pleine campagne ". Désormais, l'Angleterre devient un facteur important dans le mouvement artistique du monde ; elle donne d'ailleurs plus qu'elle ne reçoit et, dans le portrait et le paysage, reste anglaise, foncièrement anglaise, même quand l'art français règne partout ailleurs.



FIG. 527. — TH. LAWRENCE. PORTRAIT DE MRS. CUTHBERT. *(Collection Beistegui, à Paris.)*

BIBLIOGRAPHIE. — P. Lacroix, *Le Dix-huitième siècle*, P., 1875 ; E. et J. de Goncourt, *L'Art du XVIIIe siècle*, 3e éd., 2 vol., P., 1880-1883 ; Lady E. Dilke, *French engravers and draughtsmen of the XVIIIth century*, L., 1903 ; *French architects and sculptors* ; *French painters*, L., 1900 ; C. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 2e éd., Lp., 1898 ; L. Hautecœur, *Rome, les origines de l'art Empire*, P., 1912 ; P. Seidel, *Die Kunstsammlung Friedrichs des Grossen auf der Weltausstellung*, B., 1900 (trad. franç., P., 1901).

P. Marcel, *La peinture française au début du XVIIIe siècle*, P., 1906 ; J. Foster, *French Art from Watteau to Prudhon*, t. I, L., 1906 ; A. Valabrègue, *Claude Gillot* (*Gazette*, 1899, I, p. 385) ; P. Mantz, *A. Watteau*, P., 1892 (cf. *Gazette*, 1889, I, p. 5) ; A. Rosenberg, *Watteau*, Bielefeld, 1896 ; E. Hannover, *Watteau*, B., 1889 ; G. Séailles, *Watteau*, P., 1901 ; L. de Fourcaud, *Watteau* (*Revue de l'Art*, 1901, I, p. 87) ; Th. de Wyzewa, *Watteau* (*Revue des Deux Mondes*, 15 septembre 1903) ; H. Zimmermann, *Watteau*, Stuttg., 1912 (toute l'œuvre en phot.).

P. Mantz, *Boucher, Lemoyne et Natoire*, P., 1880 ; A. Michel, *Boucher*, P., 1886 ; O. Fidière, *Alex. Roslin* (*Gazette*, 1898, I, p. 45) ; P. Mantz, *Nattier* (*Gazette*, 1894, II, p. 91) ; P. de Nolhac, *Nattier*, P., 1909 ; P. Mantz, *Louis Tocqué* (*ibid.*, 1894, II, p. 455) ; L. de Fourcaud, *Chardin*, P., 1900 (cf. *Revue de l'Art*, 1899, II, p. 383) ; Lady E. Dilke, *Chardin* (*Gazette*, 1899, II, p. 177) ; G. Schefer, *Siméon Chardin*, P., 1903 ; H. Furst, *Chardin*, L., 1911 ; M. Tourneux, *Les Colson* (*Gazette*, 1898, II, p. 337) ; C. Gabillot, *Les Drouais* (*Gazette*, 1905, II, p. 177) ; R. Portalis, *Fragonard*, P., 1889 ; E. de Goncourt, *La Tour* (*Gazette*, 1867, I, p. 127) ; M. Tourneux, *La Tour* (*ibid.*, 1899, I, p. 485) ; J. Flammermont, *Les Portraits de Marie-Antoinette* (*ibid.*, 1897, II, p. 283 ; 1898, I, p. 183 ; Dumont-Wilden, *Le portrait en France*, Brux., 1910 ; H. Bouchot, *Boilly* (*Revue de l'Art*, 1899, I, p. 339) ; H. Harrisse, *L. Boilly*, P., 1898 ; P. Seidel, *A. Pesne* (*Gazette*, 1891, I, p. 318) ; H. Bouchot, *Mme Vigée Le Brun* (*Revue de l'Art*, 1898, I, p. 51) ; Ch. Pichot, *Mme Vigée Le Brun*, P., 1892 ; Aubert, *J.-M. Vien*

(*Gazette*, 1867, I, p. 180); C. Gabillot, *Hubert Robert et son temps*, P., 1895; Ch. Saunier, *Louis David*, P., 1904.

L. Gonse, *La Sculpture française*, P., 1895; A. Roserot, *J.-B. Bouchardon*, P., 1910; Rocheblave, *Pigalle* (*Revue de l'Art*, 1902, II, p. 267); H. Thirion, *Les Adam et les Clodion*, P., 1885; J. Guiffrey, *Clodion* (*Gazette*, 1892, II, p. 478); H. Stein, *Pajou*, P., 1912; A.-G. Meyer, *Canova*, Bielefeld, 1898; Malamani, *Canova*, Milan, 1911.

A. de Champeaux, *Le Meuble*, 2 vol., P., 1885-1901; Lady E. Dilke, *French furniture and decoration in the XVIIIth century*, L., 1902; E. Molinier, *Le Mobilier aux XVIIe et XVIIIe siècles*, P., 1899; *Le Musée du mobilier français au Louvre* (*Gazette*, 1901, I, p. 441); P. de Nolhac, *La Décoration de Versailles au XVIIIe siècle* (*Gazette*, 1895, I, p. 265; 1898, I, p. 63); G. Schefer, *Le style Empire sous Louis XV* (*Gazette*, 1897, II, p. 481); P. Lafond, *L'Art décoratif et le Mobilier sous la République et l'Empire*, P., 1900; Robiquet, *Gouthière*, P., 1912; R. Nevill, *French prints*, L., 1908; H. Cordier, *La Chine en France au XVIIIe siècle*, P., 1910.



Fig. 528. — Commode de Riesener.
(Musée Condé, à Chantilly.)

W. Armstrong, *Histoire de l'art en Grande-Bretagne*, P., 1910; H. Bouchot, *La Femme anglaise et ses Peintres*, P., 1903; G. C. Williamson, *The history of portrait miniatures*, 2 vol., L., 1904; A. Dobson et W. Armstrong, *Will. Hogarth*, L., 1892 (trad. franç.); B. Brown, *Hogarth*, L., 1905; W. Armstrong, *Sir Joshua Reynolds*, L., 1901 (trad. franç.); *Gainsborough*, L., 1900 (trad. franç.); *Turner*, 2 vol., L., 1902; A. Wherry, *Turner*, L., 1903; R. S. Gower, *Thomas Lawrence*, L., 1900; Th. de Wyzewa, *Thomas Lawrence* (*Gazette*, 1891, I, p. 118); H. Maxwell, *George Romney*, L., 1903; A.-B. Chamberlain, *Romney*, L., 1910; Cl. Philipps, *John Opie* (*Gazette*, 1892, I, p. 299); W. Roberts, *Beechey*, L., 1907; A.-B. Chamberlain, *Constable*, L., 1903.

VINGT-CINQUIÈME LEÇON

L'ART AU XIXᵉ SIÈCLE

Au commencement du XIXᵉ siècle, Louis David (1748-1825) dominait en maître incontesté sur l'art français. D'une intolérance toute jacobine, il avait érigé en doctrine l'imitation des statues et des bas-reliefs antiques, le dédain des sujets de genre, le mépris de la peinture sensuelle ou simplement aimable. Mais sa pratique valait mieux que sa théorie, comme en témoignent ses admirables portraits (fig. 509, 511), le groupe central du tableau des *Sabines* (fig. 529) et cette grande composition du *Sacre de Napoléon à Notre-Dame*, " procès-verbal épique ", le plus beau tableau d'histoire qu'ait encore produit aucune école (fig. 530).



FIG. 529. — L. DAVID.
LES SABINES SÉPARANT LES ROMAINS ET LES SABINS.
(Musée du Louvre)

En 1815, David, qui avait voté la mort de Louis XVI, fut exilé comme régicide ; il mourut en Belgique dix ans plus tard, après avoir peint dans ce pays quelques beaux portraits d'une facture large, qui semblent accuser l'influence tardive de Franz Hals. Les contemporains de David, bien que plus ou moins régentés par lui, conservèrent plus d'indépendance que ceux de Le Brun. Le moins personnel, Guérin, est aussi le plus oublié. Le fade Gérard ressemble à Canova plus qu'à son maître et, dans son *Amour*



FIG. 530. — L. DAVID.
SACRE DE NAPOLÉON A NOTRE-DAME
(PARTIE CENTRALE). (Musée du Louvre)

et Psyché, montre la voie aux peintres doucereux du second Empire (fig. 531). Girodet s'inspira de l'Ossian de Mac-Pherson, que Napo-



FIG. 531. — F. GÉRARD.
L'AMOUR ET PSYCHÉ.
(Musée du Louvre.) (Cliché Neurdein.)



FIG. 532. — G. PRUDHON.
ENLÈVEMENT DE PSYCHÉ.
(Musée du Louvre.) (Cliché Neurdein.)

léon Ier admirait à l'égal d'Homère ; sa peinture, classique par la forme, maigre et veule d'exécution, est déjà romantique par l'esprit (fig. 533). Gros, l'auteur des *Pestiférés de Jaffa* et de *Napoléon à Eylau*, deux chefs-d'œuvre (fig. 534, 535), annonça le romantisme par son goût pour les sujets modernes et son peu de respect pour la tradition gréco-romaine. David lui en voulait et lui conseillait de " feuilleter Plutarque " ; mais, en art comme en littérature, Brutus, Caton et les Gracques avaient fait leur temps.



FIG. 533. — L. GIRODET. ATALA AU TOMBEAU.
(Musée du Louvre.)

Le plus original des peintres de l'Empire fut Prudhon, un des plus séduisants parmi les grands maîtres (1758-1823). Il avait étudié Corrège et

Leonard, qu'il appelait " son maitre et son héros ", et qu'il préférait à Raphael. Prudhon excella dans le clair-obscur, dans le rendu des jeux de la lumière caressant des chairs blanches et veloutées.



FIG. 534. — J.-A. GROS.
BONAPARTE ET LES PESTIFÉRÉS DE JAFFA.
(Musée du Louvre.)

Coloriste harmonieux et parfois puissant, dessinateur un peu mou, resté classique par le choix des types et des sujets, il fut ainsi comme l'André Chénier de la peinture (fig. 532, 536). Tous les artistes de son temps, même Gérard, ont peint des portraits probes et solides ; quelques-uns de ceux de Prudhon, par exemple *Mme Copia* et l'*Impératrice Joséphine*, sont des chefs-d'œuvre qu'on a bien rarement égalés.

Dès 1806, un élève de David, Ingres (1780-1867), dessinait au crayon des groupes de portraits qui compteront toujours parmi les merveilles de l'art (fig. 538). Cet homme au tempérament d'acier, qui devait vivre plus de quatre-vingts ans, commença par être presque un indépendant ; on lui reprochait d'être " gothique ", de s'inspirer des prédécesseurs de Raphael. Avec le temps, il devint un classique intransigeant, dessinateur subtil, nerveux, sensible comme pas un aux *valeurs tactiles*, mais incapable d'exprimer l'émotion, la passion, la rêverie. Non seulement il était mauvais peintre, mais il méprisait la peinture, la qualifiait d' " agrément négligeable " et



FIG. 535. — J.-A. GROS.
NAPOLÉON A EYLAU.
(Musée du Louvre.)

assurait que ce qui est bien dessiné est toujours assez bien peint. Sauf dans quelques petits tableaux et des portraits d'une facture exquise, ceux de Mme Devaucay, de Mme de Senonnes, Ingres ne fit guère que du coloriage en grand. Suivant le mot de Delacroix, il appliquait la couleur "comme de la nonpareille sur un gâteau bien cuit". Devant sa

Vierge à l'Hostie, Horace Vernet, bien médiocre coloriste lui-même, s'écriait un jour : " Dire que voilà vingt ans qu'il nous *fiche* des bleus pareils ! " C'est la couleur, à la fois terreuse et criarde, qui rend presque odieuse son *Apothéose d'Homère*, malgré des beautés de premier ordre que révèle un examen attentif. Pour faire saisir, dans toute sa puérilité, l'intolérance d'Ingres, il est bon d'ajouter qu'il exclut du cortège des grands hommes, après les y avoir admis sur son esquisse, Shakespeare et Goethe, parce qu'il les soupçonnait de romantisme ! On admire encore ses figures de femmes nues, *la Source*, *l'Andromède*, *l'Odalisque* ; mais



FIG. 536. — P. PRUDHON.
LA JUSTICE ET LA VENGEANCE DIVINE POURSUIVANT LE CRIME.
(*Musée du Louvre.*)



FIG. 537. — D. INGRES.
PORTRAIT DE MME DE SENONNES.
(*Musée de Nantes.*) (*Gazette des Beaux-Arts.*)



FIG. 538. — D. INGRES.
LA FAMILLE STAMATI. (DESSIN.)
(*Collection Léon Bonnat, à Bayonne.*)

elles plaisent davantage en photographie ou en taille-douce. " Que n'écrit-il en prose ? " disait Boileau de Chapelain. On aurait pu demander parfois à Ingres pourquoi il peignait (fig. 537-539, 541).

Gericault, dont la vie fut courte (1791-1824), joua un rôle éminent dans l'histoire de l'art français, parce qu'il reprit avec plus de force et de hardiesse la tradition de Gros. Son *Radeau de la Méduse* (1819), comme les *Pestiférés de Jaffa* de Gros, est bien plus près de Michel-Ange que de l'antique. Avec ce chef-d'œuvre, " le mouvement et le pathétique firent une éclatante rentrée dans l'art ". Géricault alla en Angleterre pour y exposer le *Radeau* et en rapporta des idées nouvelles sur la beauté de la couleur, à distinguer du coloriage des Davidiens ; il tient à la fois des Anglais et de Rubens dans ses admirables études de chevaux, comme le tableau des *Courses d'Epsom* qui est au Louvre, premier exemple du *galop volant* dans l'art français [1]. Son *Cuirassier* et son *Officier de chassseurs*, grandes figures épiques antérieures à son voyage d'Angleterre, sont encore d'un ton et d'un dessin très conventionnels (fig. 540, 542).



FIG. 539. — D. INGRES. PORTRAIT DE BERTIN. (Musée du Louvre.) (Cliché Neurdein.)

Géricault eut pour héritier Delacroix (1798-1863), que l'on considéra comme le chef de l'école romantique. Le mot de



FIG. 540. — TH. GÉRICAULT. LE DERBY D'EPSOM. (Musée du Louvre.)

1. Ce motif, qui n'est pas conforme à la réalité et que la photographie instantanée ne fournit pas (voir p. 6), a été inventé par les artistes mycéniens et adopté par ceux de la Russie méridionale, de la Perse sassanide, de la Chine et du Japon, avant de reparaître en Europe. Le plus ancien exemple européen est une gravure anglaise de 1794 ; en France, il ne se trouve pas avant la Restauration ; en Allemagne, avant 1840. Depuis 1880, les révélations de la photographie instantanée tendent à discréditer ce motif, qui disparaît peu à peu de la peinture.

romantisme n'offre pas un sens précis ; ce fut surtout une protestation contre la tyrannie des Grecs et des Romains, une revendication, opposée à d'injustes dédains, de l'art du Moyen Age et des temps modernes. Delacroix emprunta les sujets de ses tableaux les plus célèbres à Dante, à Shakespeare, à Byron, à l'histoire des Croisades, à celles de la Révolution française et de la Grèce insurgée contre les Turcs (fig. 544, 546). Il peignit en élève de Géricault, de Rubens et de Paul Véronèse, avec une science un peu courte du dessin, mais une fièvre de vie et d'expression, un sentiment profond et poétique de la couleur. Par sa technique large et hardie, il rompit énergiquement avec les timidités de l'enluminure et prépara de loin l'impressionisme moderne. En le qualifiant de " Rubens malade " et de " Véronèse inquiet ", on ne le diminue pas, car sa maladie et son inquiétude étaient celles du siècle lui-même, plus humaines et plus fécondes que l'optimisme de ses modèles préférés.

Malgré les anathèmes d'Ingres, pour qui Delacroix était le diable en peinture,



FIG. 541. — D. INGRES. HISTOIRE DE STRATONICE.
(Musée Condé, à Chantilly.)



FIG. 542. — TH. GÉRICAULT.
LE RADEAU DE LA MÉDUSE.
(Musée du Louvre.)



FIG. 543. — A. CABANEL.
LA NAISSANCE DE VÉNUS.
(Musée du Luxembourg, à Paris.) (Cliché Neurdein.)



Fig. 544. — E. Delacroix. Le Massacre de Scio. (Musée du Louvre.)

l'académisme austère ne survécut pas à l'assaut des romantiques. Cette austérité n'était d'ailleurs pas conforme au génie national, qui finit toujours par reprendre le dessus. Il se forma une école éclectique, où la poésie du romantisme, son goût un peu mystique pour le Moyen Age, une pointe de sentimentalisme à la Greuze et même des souvenirs de Boucher s'allièrent à la tradition du dessin d'après l'antique et de l'idéalisme sculptural des Davidiens. Les maîtres de cette école ont peint des anecdotes en grandes dimensions et ont cherché à émouvoir par le choix de leurs sujets, la grâce de leurs types de femmes et d'enfants, bien plus que par la qualité intrinsèque de leur peinture. De ce nombre sont Paul Delaroche, synthèse de Girodet et d'Ingres, l'auteur des *Enfants d'Édouard* (fig. 545) et de l'*Hémicycle* de l'École des Beaux-Arts ; Ary Scheffer, un Hollandais immigré en France, peintre aimable de Marguerite et d'Ophélie ; Couture, l'auteur des *Romains de la décadence*, simulacre théâtral d'une orgie ; Gleyre, Flandrin, Cogniet, Cabanel, Bouguereau et bien d'autres. Ce n'est pas en quelques lignes qu'on peut prétendre juger ces hommes, ni donner une idée des qualités diverses qui feront vivre leurs noms. Chez Gleyre et chez Flandrin surtout, l'élève favori d'Ingres, la tendance mystique est plus forte ; chez Cabanel et Bouguereau († 1905), la sensualité domine, mais une



Fig. 545. — P. Delaroche. Les Enfants d'Édouard dans la Tour de Londres. (Musée du Louvre.)

sensualité qui n'est pas primesautière comme chez Rubens, les chairs de Cabanel étant cotonneuses et celles de Bouguereau un peu vitrifiées (fig. 543). La réputation européenne de Bouguereau est due surtout à des tableaux de piété d'une exécution lisse et doucereuse, qui font, dans l'école française, pendant aux œuvres de Carlo Dolci, bien qu'elles soient très supérieures à ces dernières par la science de la composition et du dessin (fig. 550). Peut-être faut-il rattacher au même groupe, à cause de la nature des sujets qu'ils ont préférés, Delaunay, talent viril et probe ; Hébert, d'une grâce émue et délicate sans fadeur (fig. 547) ; J.-P. Laurens, conteur passionné des drames de l'histoire ; Merson, Cormon, Maignan et Duez. Combien d'autres, comme Fantin-Latour († 1904) et Agache, est-il plus facile de nommer avec estime que de classer !



FIG. 546. — E. DELACROIX. LA BARQUE DE DANTE. *(Musée du Louvre.)*



FIG. 547. — E. HÉBERT. LA MALARIA. *(Musée du Luxembourg.)*

Au XVIIe et au XVIIIe siècle, la peinture de batailles, représentée surtout par le Flamand immigré Van der Meulen, n'avait guère produit en France que des œuvres médiocres ou pompeuses, chroniques des hauts faits douteux de quelques princes. Le soldat était la chair à canon et ne comptait pas. Le *Napoléon à Eylau*, de Gros, est le premier tableau militaire où ait respiré l'âme



FIG. 548. — A. RAFFET. ILS GROGNAIENT.... (LITHOGRAPHIE.)

d'une époque, où ait battu le cœur d'un artiste et d'un homme de bien (fig. 535). Gros fit une place au chirurgien Percy en avant de Napoléon ; il songea moins aux chefs qu'à la misère des blessés, à la mélancolie d'un lendemain de carnage. Cet exemple ne fut pas perdu, bien que beaucoup de peintres militaires du XIX[e] siècle, notamment le trop fécond Horace Vernet, aient continué à traiter les épisodes de guerre en illustrateurs patriotes plutôt qu'en penseurs. Il n'en fut pas ainsi de Charlet et de Raffet, lithographes formés dans l'atelier



FIG. 549. — J. MEISSONIER. 1814.
(Collection Chauchard, au Louvre.) Extrait de *Meissonier, Souvenirs et Entretiens.* Hachette et Cie, édit.)



FIG. 550. — W. BOUGUEREAU. VIERGE CONSOLATRICE.
(Musée du Luxembourg.)
(Cliché Neurdein.)



FIG. 551. — J.-F. MILLET. LA VEILLÉE.
(Ancienne collection Tabourier, à Paris.)
(Gazette des Beaux-Arts.)

de Gros (1792-1845, 1804-1860), qui racontèrent les guerres de la Révolution et de l'Empire avec un sentiment à la fois dramatique et

démocratique, dont les sympathies allèrent au soldat héroïque et obscur, qui mirent ses souffrances et son enthousiasme au premier plan (fig. 548). L'un des plus éminents élèves de Léon Cogniet, Meissonier (1813-1891), et les élèves ou imitateurs de celui-ci, Neuville, Detaille, se rattachent, en tant que peintres militaires, à Charlet et à Raffet (fig. 549, 552, 553). Un tableau comme le *1814* de Meissonier, pour ne citer que celui-là, est une des gloires incontestées de l'école française du XIXe siècle ; il n'y a rien de pareil, en ce genre, dans l'art de la Hollande et de l'Italie. Ailleurs, Meissonier a traité des sujets anecdotiques du XVIIIe siècle avec une prodigieuse habileté de miniaturiste et une science de la forme supérieure même à celle des Hollandais (fig. 554). Mais le plus beau de ses tableautins pâlit à côté d'un Pieter de Hooch ou d'un Vermeer, car Meissonier dessine trop, il colorie plus qu'il ne peint et n'a jamais su envelopper la forme dans une atmosphère lumineuse et caressante.



FIG. 552. — J. MEISSONIER. NAPOLÉON III A SOLFÉRINO. (Musée du Luxembourg)



FIG. 553. — E. DETAILLE. LE RÊVE. (Musée du Luxembourg)

Depuis Delacroix, l'Orient était à la mode : la guerre de l'indépendance hellénique, la conquête de l'Algérie, les relations de plus en plus actives avec Constantinople, la Syrie et l'Égypte fournirent aux peintres amateurs de pittoresque et de couleur une veine nouvelle, qu'ils exploitèrent très habilement. Les meilleurs de ces peintres orientalistes furent Decamps (fig. 560), Marilhat et Fromentin. Decamps était un coloriste hors ligne, le meilleur peut-être que la France ait encore eu,



FIG. 554. — J. MEISSONIER.
LES AMATEURS.
(Musée de Chantilly.)



FIG. 555. — J. CONSTABLE. LE CHAMP DE BLÉ
(Galerie Nationale de Londres.)
(Cliché Hanfstaengl, Munich.)

témoins les merveilleux tableaux que l'on voit de lui à Chantilly. Fromentin, consciencieux, un peu timide, a peint un Orient et des Arabes d'une élégance factice, mais avec une palette délicatement nuancée. Son grand titre, d'ailleurs, est d'avoir écrit *Les Maîtres d'autrefois*, non pas le plus beau, mais le seul chef-d'œuvre de critique d'art que la France du XIX[e] siècle ait produit.



FIG. 556. — J. CONSTABLE.
LA CATHÉDRALE DE SALISBURY.
(Musée de South Kensington, à Londres)

Les petits peintres du XVIII[e] siècle avaient plus aimé la campagne que la nature ; J.-J. Rousseau et Bernardin de Saint-Pierre, fervents *naturistes*, n'exercèrent pas d'influence sur l'art de leur temps. La révélation de la nature authentique, " avec ses verdures franches et ses transparences d'atmosphère ", fut apportée en France par des Anglais, Bonington et

Constable (fig. 555, 556), qui envoyèrent leurs œuvres aux *Salons* de la Restauration. Un groupe d'artistes français alla s'installer à Barbizon, dans la forêt de Fontainebleau, regarda en face les arbres, les rochers, les mares, et produisit " de fidèles et ardents portraits de la terre natale ", tels que l'art français n'en avait pas encore connu. Les classiques les accusèrent de représenter " des sites arides et sans charme, dont les lignes sont pauvres et la végétation desséchée et rabougrie ", parce qu'ils cherchaient leurs modèles en France, non en Italie, et renonçaient au " paysage ajusté ", avec des temples en ruines au premier plan. Du moins, ces hérétiques-là triomphèrent : le paysage italien est bien mort.

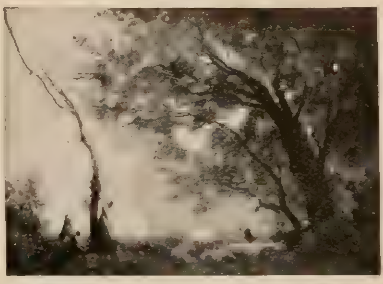


FIG. 557. — C. COROT. PAYSAGE MATINAL.
(Musée du Louvre.)

Th. Rousseau (1812-1867), Daubigny (1817-1878), Dupré et Diaz furent les maîtres de la nouvelle école, à laquelle on peut joindre



FIG. 558. — H. REGNAULT. LE GÉNÉRAL PRIM.
(Musée du Louvre.)



FIG. 559. — J.-F. MILLET. LES GLANEUSES.
(Musée du Louvre.)

l'animalier Troyon. D'autres animaliers de talent, Rosa Bonheur, Brascassat, restèrent plus voisins des maîtres hollandais, notamment de Paul Potter, modèle sec et dangereux à imiter. Une place à part doit être faite au paysagiste Corot (1796-1875), qui, dans sa longue carrière, alla de l'académisme jusqu'aux confins de l'impressionisme. Par son éducation, c'était un classique, et il ne cessa jamais de peupler

ses paysages de nymphes et de satyres ; mais cette fidélité tout extérieure à la tradition lui laissa son indépendance de peintre-poète,



FIG. 560. — A. DECAMPS.
UNE RUE DE SMYRNE.
(Musée du Louvre.) (Cliché Neurdein.)



FIG. 561. — TH. CHASSÉRIAU.
LES DEUX SŒURS.
(Musée du Louvre.)
(Gazette des Beaux-Arts.)

de lyrique exquis, adorateur fervent de la nature sous ses aspects paisibles, peintre incomparable de la fraîcheur du matin et des brumes argentées du soir (fig. 557).

Si le paysage français a eu ses grands interprètes au XIXe siècle, les robustes paysans de France ont aussi trouvé le leur en Millet. C'est, si l'on peut dire, un réaliste idyllique, qui, par sa technique et le choix des sujets, se rattache à Chardin, alors que le sentiment " ému et fraternel " qu'il met dans ses toiles reflète cette préoccupation des humbles et des pauvres qui a été l'honneur du XIXe siècle et son tourment (fig. 551, 559).



FIG. 562. — G. COURBET. LES CRIBLEUSES DE BLÉ.
(Musée de Nantes.) (Gazette des Beaux-Arts.)

Corot et Millet ont eu de dignes héritiers. Il n'est pas de Salon

annuel où le paysage ne soit représenté par de belles œuvres : Français et Harpignies, Cazin et Pointelin, pour ne citer que ces quatre artistes, ont leur place marquée d'avance au Louvre. Jules Breton, peintre de paysans et de scènes rustiques comme Millet, mais moins âpre, s'efforça de concilier la poésie et le réalisme, sans sacrifier la beauté et la grâce à la vérité.



FIG. 563. — P. BAUDRY. LA FORTUNE. (Musée du Luxembourg.)



FIG. 564. — G. MOREAU. ORPHÉE. (Musée du Luxembourg.)

Vers 1855, la calligraphie froide des académiques et l'épuisement du romantisme produisirent une réaction dans le sens du réalisme et du naturalisme. Courbet (1819-1877) et Manet (1833-1884) en furent les apôtres intempérants. L'un et l'autre, au début, s'étaient cependant moins inspirés



FIG. 565. — L. BONNAT. PORTRAIT D'ERNEST RENAN. (Collection N. Renan.) (Cl. Braun, Clément et Cie.)



FIG. 566. — L. BONNAT. LA DAME AU CROISSANT. (Collection M. Kann.)

de la nature que des peintres espagnols, Velasquez et Goya. Les grands paysages de Courbet manquent d'air et ses figures, solides et



FIG. 567. — PUVIS DE CHAVANNES. LE BOIS SACRÉ.
(Hémicycle de la Sorbonne, à Paris.)

vigoureuses, sont souvent peintes avec de la suie ; mais la hardiesse de son exécution, contrastant avec le faire léché d'un Delaroche, fut,



FIG. 568. — J. DAGNAN-BOUVERET. LES CONSCRITS.
(Palais Bourbon, à Paris.)



FIG. 569. — G. MOREAU. MÉDÉE ET JASON.
(Musée du Louvre.)
(Gazette des Beaux-Arts.)

au milieu du siècle dernier, d'un bon exemple (fig. 562). L'*Olympia* de Manet était plus révolutionnaire encore que les *Baigneuses* de

Courbet : c'était une protestation contre ces femmes nues, déesses ou mortelles, aux silhouettes d'une irréelle élégance, aux chairs exsangues et transparentes, dont l'académisme du XIXᵉ siècle s'est montré prodigue. Mais cette exhibition tapageuse fit scandale sans faire école ; la technique de Manet fut plus imitée que sa conception un peu caricaturale de la forme. De sa technique, dont la formule est la juxtaposition des couleurs franches — car, disait-il, le principal personnage d'un tableau, c'est la lumière — dérivent deux tendances générales, qui, vers 1875, se développèrent en véritables systèmes, l'*impressionisme* et le *pleinairisme.* L'*impressionisme*[1] est une sorte de sténographie picturale, dédaigneuse des détails, que la vision rapide et synthétique ne peut saisir. C'est aussi une réaction contre le symbolisme, l'intellectualisme et tout ce qui, dans l'œuvre d'art, n'est pas du domaine propre de l'art. Le *pleinairisme* est une révolte contre la peinture faite dans l'atelier, avec des ombres noires que le grand jour ne connaît pas. On peut être *impressioniste* sans être *pleinairiste*, et réciproquement ; parmi ces artistes en

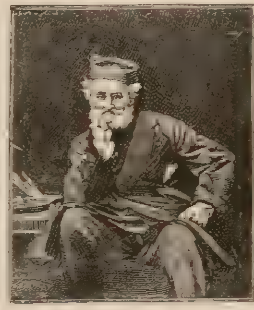


FIG. 570. — L. BONNAT. LÉON COGNIET. (*Musée du Luxembourg.*)



FIG. 571. — CAROLUS DURAN. LA DAME AU GANT. (*Musée du Luxembourg.*)



FIG. 572. — J.-J. HENNER. SAINT SÉBASTIEN. (*Musée du Luxembourg.*)

1. Le nom dérive d'un tableau exposé par le paysagiste Monet en 1863 au *Salon des Refusés* ; il représentait un coucher de soleil avec ce titre : " Impression



Fig. 573. — H. Makart.
Cléopatre sur le Cydnus.
(Musée de Stuttgart. L'Art en tableaux. Seemann, édit.)

rupture avec l'École, il y a presque autant d'écoles que d'individus.

Le plus remarquable des peintres de figures en plein air fut Bastien-Lepage, mort jeune, mais dont l'influence lui survécut. Le *pleinairisme* séduisit surtout les paysagistes, Monet, Pissarro, Sisley, Cézanne, qui, par leur technique, furent en même temps des impressionistes. Renoir et Henry Martin, bien que paysagistes à leur heure, sont plus connus comme peintres de figures qui, vues de près, ont l'air de taches multicolores, mais, à la distance voulue, font la joie des yeux. "L'impressionisme, a-t-on dit, renouvelle le paysage par l'amour et l'intelligence de la lumière, et, dans ce besoin même d'intensité, trouve la technique nouvelle qui, pour exalter le ton, le divise [1]."



Fig. 574. — W. Turner.
THE FIGHTING TEMERAIRE.
(Galerie Nationale de Londres.)
(Wœrmann. *Malerei*, t. III. Seemann, édit.)

Un des maitres de l'impressionisme est un artiste raffiné, dessinateur subtil comme Ingres, volontiers bizarre ou vulgaire dans ses conceptions, Degas. Un autre impressioniste, Besnard, demande la suggestion intense



Fig. 575. — E. Burne-Jones.
Le Chant d'amour.
(Collection T.-H. Ismay, à Londres.)

1. Séailles, *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, I, p. 80. Voici encore quelques lignes bonnes à retenir : "Le pointillisme est la conséquence logique de la doctrine des impressionistes, qui était, en somme, celle de la division des rayons lumineux. L'école académique n'avait connu qu'une distribution artificielle de la lumière, un jour d'atelier ; les impressionistes s'efforcèrent de l'analyser, d'en isoler les éléments pour en augmenter la vibration." (H. Cochin, *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, I, p. 455.)

de la vie à la juxtaposition harmonieuse des couleurs les plus vives et semble vouloir renchérir sur la clarté du soleil. Un troisième, Carrière († 1906), réagissant contre le *pleinairisme*, pousse à l'extrême la recherche de la fluidité de l'enveloppe et noie ses figures dans l'éclat diffus d'un demi-jour qui en accentue la mélancolie. En général, l'impressionisme et le pleinairisme ont abusé de la lumière et fait abstraction de la réalité solide, qui n'en existe pas moins et revendique ses droits.



FIG. 576. — F. LENBACH.
LE MARÉCHAL DE MOLTKE.
(Collection Whitman, à Londres.)

Sous l'influence de Courbet et de Millet, jointe à une sympathie toujours plus vive pour les classes laborieuses, l'art élargit le cercle de ses sujets ; il représente le travail de la ville et des champs, les scènes de la rue, du village, de la mer, de l'usine, non pas seulement, comme les Hollandais, avec le goût de l'observation pittoresque, mais dans l'esprit " ému et fraternel " de Millet. Parmi les artistes qui ont contribué à cette transformation, à cette exaltation du *genre*, on peut nommer Ulysse Butin, Lhermitte, Roll et Steinlen. Nous sommes loin, avec eux, de " l'ombre dorée des parcs de Watteau " et des " compagnies qui, sous les frissons du satin, parlaient d'amour [1] ".



FIG. 577. — A. BOECKLIN. LES NÉRÉIDES.
(Musée de Bâle.)

Le naturalisme de Courbet et de Manet provoqua une réaction idéaliste, moins académique cette fois que symboliste. L'influence des préraphaélites anglais n'y fut pas étrangère ; en France, cette tendance

1. Expressions d'Anatole France.



FIG. 578. — JOHN SARGENT.
THE MISSES HUNTER.
(Collection de Mrs Hunter.)

raffinée et aristocratique fut représentée surtout par Gustave Moreau et par Baudry (fig. 563, 564, 569).

Il y a du *pleinairisme*, du symbolisme et de l'idéalisme, mais surtout de la poésie et une haute raison dans l'œuvre de Puvis de Chavannes (1824-1898), le décorateur par excellence du XIXe siècle, le seul qui ait su peindre une vaste composition sur une paroi sans la trouer d'ombres importunes (fig. 567). Ses grandes œuvres sont à la Sorbonne, au Panthéon, aux Musées d'Amiens, de Lyon et de Marseille. Ceux de ses contemporains dont il parait tenir davantage sont le Lyonnais Chenavard, plus penseur que peintre, et Chassériau, artiste original qui mourut trop jeune (1819-1856 ; fig. 561). Puvis se rapprocha volontairement de Giotto, non seulement par la simplicité des mouvements et des attitudes, mais par un parti pris d'inachèvement et même d'incorrection dans le dessin. Cet archaïsme un peu puéril fut l'erreur d'un homme de grand talent qui a su, comme pas un, grouper des personnages sur des fonds de paysage idylliques ou héroïques, mais qui ne s'est guère mis en peine de représenter l'action et le mouvement.



FIG. 579. — G. WATTS. L'ESPÉRANCE.
(Tate Gallery à Londres.)
(Cliché Hollyer, Londres.)

L'étude des maîtres illustres du passé, devenus si accessibles dans les Musées, est un facteur essentiel de l'art moderne ; nombre de nos peintres les plus réputés offrent comme la synthèse d'une éducation

académique uniforme et de l'influence d'un génie d'autrefois, élu de leur tempérament individuel. Ainsi, la puissante nature de Bonnat s'est nourrie de Ribera et de Velasquez (fig. 565, 566, 570) ; Ricard s'instruisit auprès de Titien et de Rembrandt, H. Regnault auprès de Goya (fig. 558) ; Velasquez a inspiré Carolus Duran dans ses meilleures toiles (*la Dame au gant*, fig. 571) ; Corrège et Prudhon se reconnaîtraient dans Henner, le peintre des éclatantes blancheurs (fig. 572) ; Roybet a juré par Hals, H. Lévy par Rubens, Bail par Vermeer ; Baudry et Benjamin Constant se sont crus Vénitiens ; Bastien-Lepage et Dagnan-Bouveret ont aimé Holbein (fig. 568). Notez bien qu'il s'agit de leçons posthumes librement recherchées et assimilées, non de pastiches, que le goût moderne, en France du moins, ne tolère pas. Des écoles de plagiaires comme celles de Léonard et de Raphael au XVIᵉ siècle ne seraient plus acceptées par l'opinion, et Raphael lui-même, si peu discret dans ses emprunts, aurait aujourd'hui maille à partir avec elle.



FIG. 580. — J. WHISTLER.
PORTRAIT DE LA MÈRE DE L'ARTISTE.
(Musée du Luxembourg.)

L'école de peinture en pays belge et hollandais, Gallait, Leys, Wauters, Israëls, dérive à la fois de David, des romantiques français et des grands peintres flamands et hollandais du XVIIᵉ siècle. Elle a produit toute une série d'œuvres solides, fortement pensées et dessinées ; mais, chose étrange sous les cieux de Rembrandt et de Rubens, elle n'a guère compté qu'un grand coloriste, Braekeleer. En Hollande, le paysage moderne a trouvé des interprètes émus, les frères Maris et le peintre de marines Mesdag.



FIG. 581. — F. RUDE.
LA MARSEILLAISE.
(Arc de triomphe de l'Étoile, à Paris.)

En Allemagne, la tendance roman-

tique s'incarna d'abord dans un Viennois fantasque, Moritz von Schwind, qui peignit, non sans recherche d'archaïsme, des scènes historiques et des légendes du Moyen Age. Mais l'école dominante fut celle dite des *Nazaréniens*, dont le siège était à Rome et qui se proposa surtout l'imitation du XVe siècle italien. Les maîtres de cette école, Overbeck (1789-1869), Führich, Schnorr, sont aujourd'hui bien oubliés, non moins que Cornelius et son élève Kaulbach, qui s'inspirèrent également de Dürer ; ils peignirent aussi mal qu'Ingres, dessinèrent beaucoup moins bien et se distinguèrent de lui par le goût de grandes compositions symboliques, qui sont ennuyeuses et réclament des commentaires. La peinture historique et anecdotique eut son Meissonier en Menzel († 1905), qui fit revivre, avec beaucoup d'esprit et une touche savante, le grand Frédéric et sa cour. Une école néo-vénitienne naquit à Vienne avec Hans Makart (1840-1884), coloriste éclatant, esprit superficiel (fig. 573). Les portraitistes anglais, Van Dyck et Titien, formèrent le talent de Lenbach (1836-1904), dont les beaux portraits de Bismarck, de Moltke et de Guillaume Ier sont des œuvres plus saisissantes que raffinées (fig. 576). Le réalisme français trouva des adeptes en Uhde et en Liebermann, le premier enclin au mysticisme, le second plus directement inspiré de Millet. Enfin la Suisse allemande compta un coloriste d'une outrance affectée, Bœcklin (1827-1900), réaliste et romantique à la fois, peintre et penseur, mais trop préoccupé d'éblouir et de poser des énigmes (fig. 577). De Bœcklin dérive le Saxon Max Klinger (né en 1857), peintre, graveur et sculpteur, étrange aussi, d'une étrangeté voulue, mais plus instruit et d'un talent plus robuste. A l'heure actuelle, l'influence de l'art français d'hier paraît dominer dans toute l'Alle-



FIG. 582. — A.-L. BARYE.
COMBAT D'UN TIGRE ET D'UN CROCODILE.
(Musée du Louvre.)



FIG. 583. — CHR. RAUCH.
MONUMENT DE FRÉDÉRIC LE GRAND.
(Berlin.)

magne, qui a des artistes habiles, mais pas de style national.

L'Italie a produit un paysagiste de plein air, révélateur des hauts sites alpestres, dont l'influence a été sensible sur l'école française, Segantini. Un autre artiste italien, Boldini, compromis singulier entre Baudry et Manet, doit plutôt être compté parmi les Parisiens de l'école décadente ; mais il y a de rares qualités de touche dans ses portraits élégants et névrosés.



FIG. 584. — H. CHAPU. JEANNE D'ARC. (Musée du Luxembourg.)

Depuis 1850 environ, l'école française donne le ton à toute l'Europe ; l'Angleterre seule forme une province indépendante, où, d'ailleurs, les talents originaux sont devenus rares. Dans la première moitié du siècle, le plus grand artiste anglais est Turner (1775-1851), peintre amoureux de la lumière jusqu'à l'extase, Claude Lorrain romantique, fiévreux et quelquefois théâtral (fig. 574). Mais avec Lawrence, mort en 1830, l'école des portraitistes du XVIIIᵉ siècle avait déjà tourné à l'académisme et la peinture anglaise traversa à son tour une phase de banalité et d'affaissement. Elle en fut tirée, en 1848, par trois amis, Hunt, Rossetti et Millais, qui formèrent la " confrérie des Préraphaélites " (*Pre-aphaelite Brotherhood*, P. R. B.). Millais s'écarta plus tard du groupe pour devenir un bon peintre bourgeois ; mais Rossetti eut un brillant élève, Burne-Jones (fig. 575), et Watts, bien qu'indépendant à l'origine, s'inspira d'idées analogues (fig. 579). Violemment attaqués par les académiques, les P. R. B. furent défendus par l'esthéticien Ruskin, qui exerça une influence énorme sur l'art de son temps. Les Préraphaélites voyaient dans Raphael un apostat de l'idéal et un apôtre du savoir-faire ; ils prenaient



FIG. 585. — A. MERCIÉ. DAVID. (Musée du Luxembourg.)



FIG. 586. — A. MERCIÉ.
GLORIA VICTIS.
(Hôtel de Ville de Paris.)

modèle sur Botticelli et sur Mantegna. Mais ce n'étaient pas de vulgaires " pasticheurs ". Le caractère le plus saillant de leur école est l'intellectualisme, le dédain de l'art pour l'art ; ils veulent raconter et enseigner, toucher l'âme des foules, aller au peuple et le convertir à la beauté. Toutefois, ils ne racontent pas des anecdoctes bourgeoises comme Hogarth ; l'antiquité et le Moyen Age celtique leur fournissent des légendes où ils découvrent et veulent faire découvrir des symboles. Bien que plusieurs d'entre eux, dès 1848, aient devancé l'école française dans la voie du *pleinairisme* et du *pointillisme* [1], ce ne sont pas des impressionistes ; ils ont horreur du faire lâché et expéditif ; leur facture, minutieuse et pédante, juxtapose, mais sans assez les harmoniser, des couleurs intenses et crues.

Cet art sec et factice, bien qu'au service d'un idéal très élevé, devait finir par causer quelque lassitude. Un peintre-graveur américain, Whistler (fig. 580), se rattachant comme Manet à Velasquez, mais moins agressif dans l'expression de ses préférences, exposait à Londres des portraits *impressionistes* d'une délicate tonalité gris d'argent, des paysages lestement enlevés *à la française*, un surtout, " nocturne en noir et or ", qui fit sensation. Ruskin injuria Whistler ; il l'accusa d'avoir " jeté un pot de couleurs à la face du public ". Whistler fit un procès à Ruskin (1878) ; il obtint *un centime* de dommages-intérêts, et les débats, où Burne-



FIG. 587. — P. DUBOIS.
CHANTEUR FLORENTIN.
(Cliché Neurdein.)

1. Monet et Pissarro allèrent à Londres en 1870 et y subirent l'influence des artistes anglais, mais surtout celle de Turner, mort vingt ans plus tôt, dont les dernières œuvres sont " impressionistes ".

Jones vint témoigner contre l'art nouveau, parurent consacrer le triomphe du préraphaélisme, maître du goût public et prétendant le rester. En réalité, c'était le commencement du déclin. Whistler est mort en 1903, admiré et imité ; l'école de Rossetti et de Burne-Jones est en pleine dissolution, et l'art français, sous sa forme la plus récente, trouve au nord de la Manche de nombreux amis.



FIG. 588. — L.-E. BARRIAS.
LES PREMIÈRES FUNÉRAILLES.
(Petit Palais.) (Cliché Giraudon.)

L'esthétique des P. R. B. n'a pas dominé, à titre exclusif, dans l'Angleterre contemporaine. Un peintre d'origine hollandaise, Alma Tadema, s'est rendu célèbre par des tableaux de la vie antique, d'une minutie de facture qui n'exclut pas la grandeur. Le portrait a été brillamment représenté par Orchardson, Herkomer, Ouless et Lavery, le paysage par H. Moore et par B. Leader, auteur du tableau : *Le soir il y aura de la lumière*, qui sera sans doute compté un jour parmi les chefs-d'œuvre du paysage moderne.



FIG. 589. — SAINT-MARCEAUX.
GÉNIE GARDANT LE SECRET DE LA TOMBE.
(Cliché Neurdein.)

La sculpture ne fut que faiblement atteinte par le mouvement romantique. Jusqu'au delà du milieu du XIXe siècle, elle s'inspira surtout de l'antique, de Canova et de Thorwaldsen. Pourtant, en France, la tradition de Puget et de Houdon survécut ; elle s'amplifia même dans le Bourguignon Rude (1784-1855), artiste vigoureux qui s'éleva au sublime dans sa *Marseillaise* (fig. 581). Le salon de 1833 révéla le génie de Barye (1796-1875), animalier incomparable, qu'on peut appeler le Michel-Ange des fauves ; Cain et Gardet ont suivi la voie qu'il a tracée (fig. 582). L'Allemagne eut aussi des sculpteurs puissants, en qui revécut, mi-



Fig. 590. — J.-B. Carpeaux.
La Danse.
(Grand Opéra de Paris.)

tigé par l'influence canovesque, quelque chose de l'âpre Renaissance germanique, Rauch et Rietschel (fig. 583). Entre 1850 et 1865 environ, l'imitation de la sculpture italienne de la Renaissance vint se greffer sur le néo-classicisme ; de là, un éclectisme distingué qu'ont représenté jusqu'à nos jours des artistes comme Chapu (fig. 584), Mercié (fig. 585, 586), Dubois (fig. 587), Bartholdi, Guillaume, Barrias (fig. 588), Saint-Marceaux (fig. 589). Mais la tradition de Rude, avivée par une étude passionnée de la nature, se poursuivit avec Carpeaux (1827-1875), dont le *Groupe de la Danse*, sculpté pour la façade du Grand Opéra, fit à la fois scandale et école (fig. 590, 591). Lorsqu'on le dévoilà, en 1869, un imbécile inconnu y répandit, pendant la nuit, le contenu d'une bouteille d'encre : c'était le mouchoir de Tartuffe offert à des femmes en chair et en os, toutes frémissantes de mouvement et d'émotion, comme on n'était plus habitué d'en voir. Plusieurs de nos maîtres sculpteurs contemporains, Frémiet (neveu de Rude), Dalou, Falguière, Bartholomé, Injalbert, paraissent se rattacher à Carpeaux (fig. 592-594). Mais cette école est réaliste plutôt que naturaliste ; l'influence des grands modèles y est encore sensible dans la recherche de la sveltesse et de l'élégance. Le naturalisme *intégral*, qui n'avait guère eu de prophète en sculpture depuis Dona-



Fig. 591. — J.-B. Carpeaux.
Fontaine des Quatre Parties du monde.
(Jardin du Luxembourg, allée de l'Observatoire, à Paris.)

tello, en a trouvé deux de notre temps : Rodin en France, Constantin Meunier en Belgique. Meunier († 1905) est le Millet de la sculpture, un Millet qui représente au vrai, non des paysans, mais des travailleurs des mines et des ouvriers (fig. 595). Rodin, plus varié, plus poète, est aussi moins pondéré et plus agressif (fig. 596, 597). A côté de portraits admirables, de figures isolées que Donatello eût reconnues siennes, de groupes d'un sentiment profond ou d'une passion vibrante, il a confié à l'ébauchoir tous les rêves d'une fantaisie en délire, orientée souvent vers le monstrueux et l'exceptionnel. Mais, alors même qu'il s'égare, cet étonnant artiste ne faiblit jamais ; la forme reste vivante et tressaillante ; l'argile ou le marbre participent à l'hyperesthésie du sculpteur. († 1918).



FIG. 592. — E. FRÉMIET. JEANNE D'ARC.
(Première version de l'artiste, autrefois place des Pyramides, à Paris.)

L'influence florentine a marqué de son empreinte un maître raffiné, graveur de plaquettes et de médailles, Roty ; mais il n'est ni florentin, ni grec ; dans son élégance aristocratique, il rappelle plutôt l'école de Fontainebleau et Jean Goujon, la première transformation française de l'art italien. Un émule de Roty, plus âgé que lui, Chaplain, se rattacha davantage à la tradition classique et à celle des grands médailleurs français du XVIIᵉ siècle, Dupré et Warin.



FIG. 593. — A. FALGUIÈRE. JEUNE MARTYR CHRÉTIEN.
(Musée du Luxembourg.)

Depuis 1890 environ, les ressources expressives de la sculpture se sont accrues par une renaissance de la polychromie, qui, chaque jour, va s'imposant davantage. La polychromie n'a été bannie de la grande sculpture qu'à l'époque de Michel-Ange, parce qu'on découvrait alors en grand nombre des statues antiques lavées par les pluies ; l'antiquité et le Moyen Age avaient colorié les marbres, et les exemples de polychromie, encore fréquents dans la première moitié



Fig. 594. — Bartholomé. Le Monument des morts. (Cimetière du Père Lachaise, à Paris.) (Cliché Fiorillo.)

du XVIe siècle, se sont multipliés en Espagne jusqu'à nos jours. On peut même dire que la sculpture populaire et l'imagerie religieuse n'y avaient jamais renoncé. Dans ce retour vers la sculpture peinte, qui sera peut-être, à titre exclusif, celle de demain, un rôle d'initiateur est échu à un artiste français, à la fois peintre et statuaire, mais plus original comme statuaire que comme peintre, Gérôme, l'auteur de la figure assise qui personnifie la nécropole de Tanagra (fig. 598). Barrias en France, Klinger en Allemagne, sont entrés résolument dans la même voie.

Nous avons constaté, dans l'art français du XIXe siècle, bien des inspirations venues du dehors et du passé, de l'Angleterre, de l'Espagne, de la Hollande, de l'Allemagne, de Venise, de Florence, de Rome. Il nous reste à dire quelques mots d'une influence qui s'est manifestée sur les arts industriels dès le milieu du XVIIIe siècle, celle de l'Extrême-Orient. Dans le mobilier et la céramique du temps de Louis XV, les motifs de la décoration chinoise ont une grande part. La fabrication de la porcelaine chinoise commence vers l'époque de Charlemagne ; depuis le

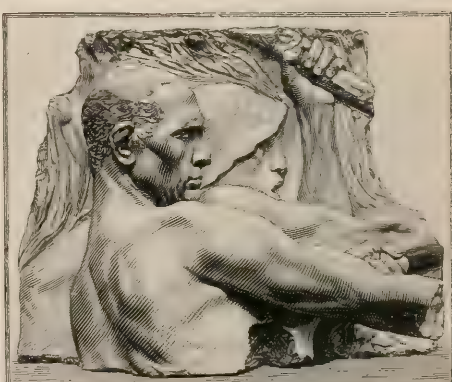


Fig. 595. — C. Meunier. L'Industrie. (Musée du Luxembourg.)

XIIIe siècle, le commerce en répand les spécimens en Europe; au XVIIIe siècle, la décoration s'en inspire, et Watteau déjà s'amuse à peindre des *chinoiseries.* Mais l'art chinois avait donné naissance à un fils mieux doué que lui, l'art japonais, épris avec ferveur des subtilités de la ligne, des caprices éclatants de la couleur, dédaignant la symétrie pour une sorte de strabisme raffiné, peignant et sculptant des animaux avec un réalisme resté presque inconnu de l'Europe. L'âge d'or de cet art fut le XVIIIe siècle; l'Europe le découvrit dans la seconde moitié du XIXe. C'est d'abord à l'art décoratif que s'adressèrent ces leçons venues de loin; elles lui enseignèrent les laques, les flammés, les coulées d'émail, mais surtout elles l'aidèrent à s'émanciper de la tradition. Le siècle qui avait produit tant d'artistes n'avait pas su créer un style; après le style dit Empire, qui remonte à la fin du règne de Louis XV, on n'avait connu qu'un piteux éclectisme ou des imitations serviles des styles antérieurs. Le Japon fournit à l'Europe l'occasion de découvrir ce qu'elle cherchait; il n'est pas le père, mais le parrain du *modern style.*



FIG. 596. — E. RODIN. SAINT JEAN-BAPTISTE. *(Musée du Luxembourg.)*

L'évolution de ce style ne fait que commencer, et l'embarras est grand de le définir. Il est plus facile de dire ce qu'il n'est pas que ce qu'il est. De tous ceux qui ont paru jusqu'à présent, il est le premier qui ait cherché consciemment la nouveauté, qui se soit détourné avec parti pris des sentiers battus. De là au bizarre et au grotesque, il n'y a qu'un pas; mais ne le jugeons point sur quelques extravagances isolées. Né, comme l'indique son nom anglais, de l'enseignement de Ruskin, qui prêcha



FIG. 597. — E. RODIN. BUSTE DE FEMME. *(Musée du Luxembourg.)*



FIG. 598. — GÉRÔME. TANAGRA.
(*Musée du Luxembourg.*)

le culte de la simplicité, de la ligne et de la couleur expressives, doté de ses premiers chefs-d'œuvre par William Morris, à la faveur du mouvement préraphaélite, il trouva dans l'art du Japon des inspirations opportunes, l'affranchissement de la symétrie et des *ordres* grecs, une entente admirable de la flore et de la faune employées comme éléments décoratifs. Mais il demanda au Japon plutôt des leçons que des modèles. Il se pique de n'imiter rien ni personne, de rompre également avec l'antique et le gothique, de substituer l'expression individuelle, la pensée qui se matérialise, au schématisme des formes transmises et des formules enseignées. La beauté, pour lui, ne réside pas dans l'élégance ; elle est uniquement dans la convenance, dans l'éloquence de la ligne, dans la suggestion impérieuse ou douce de la couleur. Avant d'applaudir à ce mouvement ou d'en médire, il faut laisser à ses fruits encore verts le temps de mûrir (fig. 598)[1].

Est-il permis de se hasarder à prévoir l'avenir, après avoir jeté un coup d'œil rapide sur le passé ? Quelles seront les destinées de l'art au XX[e] siècle qui vient de commencer ?

D'abord, il ne sera plus question d'écoles locales. Avec la rapidité et la facilité des communications, on ne verra plus d'écoles rivales et différentes à quelques lieues de chemin, comme furent celles



FIG. 599. — INTÉRIEUR DE "STYLE MODERNE", COMPOSÉ PAR LA MAISON BARBEDIENNE-DUMAS, A PARIS.

1. " Le temps est venu, écrivait récemment M. H. Cochin, de prononcer le *De Profundis* sur le soi-disant *modern style* " (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903, II, p. 44.) Je trouve cet arrêt bien prématuré.

d'Athènes et d'Argos, de Florence et de Pérouse, de Bruges et de Tournai. Dès le XVIIIe siècle, les écoles devinrent nationales : on eut l'école française, l'école anglaise, l'école espagnole. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, l'école française prend le dessus et tend à donner le ton aux autres ; mais, en même temps, l'unité de cette école se brise ; on y trouve concurremment des classiques, des romantiques, des réalistes, des idéalistes, des impressionistes. Ainsi tout porte à croire que les écoles ne seront plus désignées par des noms de villes ou de peuples : la rivalité ne sera plus entre pays, mais entre principes.

Combien s'est élargi, tout en se simplifiant, le champ de nos études ! Au XIXe siècle, pour la première fois dans l'histoire, l'art moderne, fils de la Renaissance, eut des représentants dans toutes les contrées de l'Europe : le sculpteur Thorwaldsen, les peintres Thaulow et Edelfeldt dans les pays Scandinaves ; les sculpteurs Antokolsky et Troubetzkoï (fig. 600), les peintres Verestchaguin, Rjepin et Serow en Russie ; le Hongrois Munkacsy, le Galicien Matejko, le Tchèque Brozik, le Grec Rallis, le Turc Hamdi-bey. Les États-Unis sont entrés brillamment dans la lice avec un sculpteur comme Saint-Gaudens († 1907 ; fig. 601), des peintres comme Whistler, Alexander et Sargent (fig. 578). Ceux-là et bien d'autres, formés à Paris, à Rome ou en Allemagne, ont donné naissance, dans leurs divers pays d'origine, à des écoles qui ne sont pas nationales, mais qui puisent leur inspiration et leur sève aux grands courants qui constituent l'art européen.



FIG. 600. — PRINCE TROUBETZKOÏ. LE COMTE TOLSTOÏ. *(Collection J. Reinach à Paris.)*

L'art de l'avenir sera-t-il surtout réaliste ? Je ne le crois pas. Une des belles découvertes du XIXe siècle, la photographie, nous a rendu la réalité plus familière. Quel artiste, fût-il doué comme un Van Eyck, voudrait aujourd'hui lutter avec la plaque sensible[1] ? Ce que l'on demande surtout à l'art, c'est ce que la photographie, même la photo-

1. " Quelle folie de songer à copier la nature ! Il faut simplement lui demeurer parallèle ". (Puvis de Chavannes.)

graphie polychrome, ne peut donner, la beauté suggestive des formes et des mouvements, le rayonnement, l'intensité ou le mystère de la couleur, en un mot l'équivalent, dans le domaine de l'art, de ce qu'est la poésie dans celui de la littérature. L'art du XXe siècle sera, j'en suis persuadé, idéaliste et poétique, en même temps que populaire ; il traduira l'éternelle aspiration de l'homme, de tous les hommes, vers ce qui manque à la vie de chaque jour et la complète, vers ce superflu et ce luxe que réclame notre sensibilité et dont aucun progrès d'ordre utilitaire ne peut tenir lieu.



FIG. 601. — SAINT-GAUDENS. LE DEUIL.
(Monument exécuté pour Madame Adams dans un cimetière près de Washington.)

Loin donc de croire que la mission sociale de l'art soit achevée ou près de son terme, je pense que le XXe siècle lui fera une place plus grande et plus large encore que les précédents. Il attribuera aussi — je l'espère, du moins — une importance croissante à l'enseignement de l'art dans l'éducation. Il y a là un ordre d'études auxquelles l'homme civilisé, quelle que soit la profession qui l'occupe, ne peut plus aujourd'hui rester étranger. C'est dans cette conviction que j'ai préparé ce cours d'histoire générale auquel vous avez fait si bon accueil ; il me reste à vous dire merci en le terminant.

Juin 1903- Juin 1904.

BIBLIOGRAPHIE. — D.-S. Mac Coll et T.-D. G. Carmichael, *Nineteenth Century art*, Glasgow 1902 ; J. Meier-Graefe, *Entwicklung der modernen Kunst*, 3 vol. Stuttgart, 1904 (cf. *Gazette*, 1906, I, p. 347) ; M. Schmidt, *Kunstgesch. des XIX^{ten} Jahrh.*, t. I-II, Lp., 1904-1906 ; R. Muther. *Geschichte der Malerei im XIX^{ten} Jahrhundert*, 3 vol., M., 1893-1894 (trad. anglaise, L., 1896) ; H. Marcel, *La Peinture française au XIXe siècle*, P., 1905 ; K. Schmidt, *Französische Malerei*, 1800-1900, Lp., 1903 ; *Franz. Plastik und Architektur*, Lp., 1904 ; E. et J. de Goncourt, *Etudes d'Art*, P., 1893 (cf. *Gazette*, 1893, II, p. 507) ; F. Benoit, *L'Art français sous la Révol. et l'Empire*, P., 1897 ; L. Rosenthal, *La Peinture romantique*, *1815-1830*, Dijon, 1900 ; A. Michel, *Notes sur l'Art moderne (peinture)*, P., 1896 ; R. Marx, *Etudes sur l'Ecole française*, P., 1902 : L. Bénédite, *La peinture au XIXe siècle*, P., 1909 ; C. Mauclair, *The great French painters, 1830 to the present day*, L., 1903 ; G. Lafenestre, *La Peinture française du XIXe siècle* (Baudry, Cabanel, Delaunay, Hébert), P., 1898 ; *La Collection Tomy-Thiéry* (*Gazette*, 1902, I, p. 177) ; *La Tradition dans la Peinture française*, P., 1898 ; A. Michel, *L'Exposition centennale de Peinture française* (*Gazette*, 1900, II, p. 284) ; R. de la Sizeranne, *Le Miroir de la vie, essai sur l'évolution de l'esthétique*, P., 1903 ; E. Pottier, *Le Salon de 1892* (*Gazette*, 1892, I, p. 441 ; l'art moderne à la lumière de l'art antique).

Ch. Ephrussi, *Gérard Gazette*, 1890, II, p. 449) ; E. de Goncourt, *Prudhon*, P., 1876 ; E. Bricon, *Prudhon*, P., 1907 ; Ch. Blanc, *Les trois Vernet*, P., 1898 ; A. Dayot, *Les Vernet*, P., 1898 ;

Ch. Blanc, *Ingres* (*Gazette*, 1867, I, p. 415); H. Lapauze, *Ingres*, P., 1911; Yves Scantrel, *Ingres* (*Grande Revue*, 25 juin 1911); J. Schnerb, *Paul Flandrin* (*ibid.*, 1902, II, p. 114); L. Flandrin, *H. Flandrin*, P., 1903; M. Tourneux, *Delacroix*, P., 1903; A. Alexandre, *Histoire de la Peinture militaire*, P., 1890; F. Lhomme, *Raffet*, P., 1892; H. Béraldi, *Raffet* (*Gazette*, 1892, I, p. 353); H. Béraldi, *Charlet* (*ibid.*, 1893, II, p. 46); O. Gréard, *Meissonier*, P., 1897; M. Vachon, *Detaille*, P., 1896.

A. Thomson, *Millet and the Barbizon school*, L., 1903; E. Michel, *Les Maîtres du paysage*, P., 1906; P. Dorbec, *Th. Rousseau*, P., 1910; H. Marcel, *Millet*, P., 1903; R. Rolland, *Millet*, L., 1903; G. Riat, *Courbet*, P., 1906; Moreau-Nélaton, *Corot*, P., 1905.

B. Prost, *Tassaert* (*Gazette*, 1886, I, p. 28); G. Larroumet, *H. Regnault*, P., 1890; L. Gonse, *E. Fromentin*, P., 1881; A. Renan, *Théodule Chassériau* (*Gazette*, 1898, I, p. 89); H. Marcel, *Chassériau*, P., 1911; A. Renan, *La Peinture orientaliste* (*ibid.*, 1894, I, p. 43).

G. Lafenestre, *P. Baudry* (*Gazette*, 1886, I, p. 395); Ch. Ephrussi, *P. Baudry*, P., 1887; C. Mauclair, *G. Ricard* (*Revue de l'Art*, 1902, II, p. 233); R. Cantinelli, *G. Ricard* (*Gazette*, 1903, I, p. 89); P. Lefort, *Th. Ribot* (*ibid.*, 1891, II, p. 298); G. Lafenestre, *Elie Delaunay* (*ibid.*, 1891, II, p. 353); A. Renan, *Puvis de Chavannes* (*ibid.*, 1896, I, p. 79); J. Buisson, *Puvis* (*ibid.*, 1899, II, p. 1); M. Vachon, *Puvis*, P., 1896; A. Renan, *G. Moreau* (*Gazette*, 1899, I, p. 1); L. Bénédite, *G. Moreau et Burne-Jones* (*Revue de l'Art*, 1899, I, p. 265).

M. Vachon, *J. Breton*, P., 1898 (cf. *Gazette*, 1899, I, p. 85); P. Desjardins, *Cazin* (*ibid.*, 1901, II, p. 177); L. Bénédite, *Cazin*, P., 1902 (*Revue de l'Art*, 1901, II, p. 1); M. Vachon, *Bouguereau*, P., 1900; G. Séailles, *Henner* (*Revue de l'Art*, 1897, II, p. 49); L. Bénédite, *Fantin-Latour*, P., 1903 (cf. R. Marx, *Les Arts*, oct. 1904); G. Kahn, *Agache* (*Gazette*, 1906, II, p. 121); Montrosier, *J.-P. Laurens* (*Gazette*, 1898, II, p. 441); G. Séailles, *Eug. Carrière*, P., 1910; G. Geoffroy, *L'Œuvre de Carrière*, P., 1902.

G. Lecomte, *L'Art impressionniste*, P., 1892; C. Mauclair, *L'impressionisme*, P., 1903; *The French impressionists*, L., 1903; G. Geffroy, *La Vie artistique*, 3ᵉ série, P., 1894; Th. Duret, *Critique d'avant-garde*, P., 1885; J. Meier-Graefe, *Der moderne Impressionismus*, B., 1903; *Cézanne*, M., 1910; A. Mellerio, *L'Exposition de 1900 et l'Impressionisme*, P., 1900; P. Signac, *D'Eug. Delacroix au néo-impressionisme*, P., 1900; R. de la Sizeranne, *Whistler, Ruskin et l'Impressionisme* (*Revue de l'Art*, 1903, II, p. 433); *Questions esthétiques*, P., 1904; Cl. Brock, *The post-impressionists* (*Burl. Mag.*, janv. 1911, p. 216).

Th. Duret, *Manet et son Œuvre*, P., 1902 (cf. R. Marx, *Gazette*, 1902, II, p. 427); H. von Tschudi, *Ed. Manet*, B., 1902; J. Meier-Graefe, *Manet und sein Kreis*, B., 1903; F. Laban, *Manet* (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1903, p. 25); G. Grappe, *Monet*, P., 1912; C. Mauclair, *Edgar Degas* (*Revue de l'Art*, 1903, II, p. 281); M. Liebermann, *Degas*, B., 1899; J. Leclercq, *A. Sisley* (*Gazette*, 1899, I, p. 227); C. Mauclair, *Pissaro* (*Nouvelle Revue*, 15 décembre 1903).

C. Lemonnier, *Histoire des Beaux-Arts en Belgique, 1830-1887*, Bruxelles, 1887; M. Rooses, *Les Peintres néerlandais au XIXᵉ siècle*, 2 vol., Anvers, 1899; R. de Montesquiou, *Alfred Stevens* (*Gazette*, 1900, I, p. 101); C. Lemonnier, *Braekeleer*, Bruxelles, 1905; R. Muther, *La peinture belge*, trad. J. de Mot, Bruxelles, 1904.

C. Gurlitt, *Die deutsche Kunst des XIXten Jahrhunderts*, 2ᵉ éd., B., 1900; A. Koeppen, *Die moderne Malerei in Deutschland*, Bielefeld, 1903; L. Réau, *L'Exposition centennale allemande* (*Gazette*, 1906, I, p. 415); F. Haack, *Moritz von Schwind*, Bielefeld, 1898; M. Rosenberg, *Lenbach*, Bielefeld, 1898; H. Knackfuss, *Menzel*, Bielefeld, 1896; G. Kahn, *Max Liebermann* (*Gazette*, 1901, I, p. 285); F.-H. Meissner, *Fr. von Uhde*, B., 1900; C. Beyer, *Danneckers Ariane*, Francfort, 1903; E. Michel, *Max Klinger* (*Gazette*, 1894, I, p. 361); L. Réau, *Klinger* (*ibid.*, 1908, II, p. 505); G. Treu, *Max Klinger als Bildhauer*, Lp., 1900; F.-H. Meissner, *Boecklin* (*Gazette*, 1893, I, p. 307).

Sir W. Armstrong, *L'Art en Gde-Bretagne*, P., 1910; R. de la Sizeranne, *Histoire de la Peinture anglaise contemporaine*, 3ᵉ éd., P., 1903; *Ruskin et la Religion de la beauté*, 5ᵉ éd., P., 1901; W.-H. Hunt, *The preraphaelite Brotherhood* (*Contemporary Review*, mai-juillet 1886); E. Rod, *Les Préraphaélites anglais* (*Gazette*, 1887, II, p. 177); J. Leclercq, *Turner* (*Gazette*, 1904, I, p. 483); H.-C. Marillier, *D.-G. Rossetti*, L., 1902; A. Benson, *Rossetti*, L., 1904; O. von Schleinitz, *Burne-Jones*, Bielefeld, 1902; Malcolm Bell, *Burne-Jones*, L., 1895; J. Cartwright, *Burne-Jones* (*Gazette*, 1900, II, p. 25); P. Leprieur, *Burne-Jones* (*ibid.*, 1892, II, p. 381); H. Spielmann, *J.-Ev. Millais* (*Revue de l'Art*, 1903, I, p. 33); *Watts* (*ibid.*, 1898, II, p. 21); M. Darmesteter, *Millais* (*Gazette*, 1897, II, p. 89); C.-F. Bateman, *Watts*, L., 1903; J. Pennell, *Whistler as etcher and lithograph* (*Burlington Magazine*, 1903, II, p. 210); T.-R. Way and G.-R. Dennis, *The art of James Mc Neill Whistler*, L., 1903; Th. Duret, *Whistler*, P., 1904; MM. Meynell, *The Work of John S. Sargent*, L., 1903 (cf. *The Nation*, 1903, II, p. 426); L. Bénédite, *Whistler*, P., 1905; W. Mc Kay, *The Scottish School*, L., 1906.

R. de la Sizeranne, *Segantini* (*Revue de l'Art*, 1899, II, p. 353); M. Montaudon, *Segantini*, Bielefeld, 1904; R. Manzoni, *V. Vela*, Milan, 1906.

L. Bénédite, *Les Sculpteurs français contemporains*, P., 1901; E. Guillaume, *La Sculpture au XIXᵉ siècle* (*Gazette*, 1900, II, p. 505); L. de Fourcaud, *Rude* (*ibid.*, 1888, I, p. 353); *Fr Rude*, P., 1903; H. Jouin, *David d'Angers*, 2 vol., P., 1878; P. Mantz, *Barye* (*Gazette*, 1867, I, p. 107; P. Vitry, *Carpeaux*, P., 1912; O. Fidière, *Chapu* (*ibid.*, 1894, II, p. 258); Demaison, *Dalou*

(*Revue de l'Art*, 1900, I, p. 29); G. Geffroy, *Dalou* (*Gazette*, 1900, I, p. 217; M. Dreyfous, *Dalou*, P., 1903; G. Geffroy, *Alex. Falguière* (*Gazette*, 1900, I, p. 397); L. Bénédite, *Alex. Falguière*, P., 1902; E. Bricon, *Frémiet* (*Gazette*, 1898, I, p. 494); Demaison, *Bartholomé et le Monument aux morts* (*Revue de l'Art*, 1899, II, p. 265); E. Rod, *Rodin* (*Gazette*, 1898, I, p. 419); L. Maillard, *Rodin*, P., 1898; R. Rilke, *Rodin*, B., 1903; Brieger-Wasservogel, *Rodin*, Strasbourg, 1903; A. Marguillier, *Rodin* (*Les Maîtres artistes*, 1903, n° 8, recueil de jugements de critiques contemporains et reproduction des œuvres); E. Claris, *De l'Impressionisme en sculpture* (Rodin, Meunier), P., 1903; G. Treu, *C. Meunier*, Dresde, 1898; J. Leclercq, *C. Meunier* (*Gazette*, 1896, I, p. 347); C. Lemonnier, *C. Meunier* (*Grande Revue*, 1er juillet 1903, p. 28); L. Taft, *The history of american sculpture*, New-York, 1903.

F. Mazerolle, *Catalogue des médailleurs* (Chaplain, Roty, etc.), dans la *Gazette Numismatique française*, 1897-1904, avec nombreuses phototypies.

Polychromie : G. Perrot, *Histoire de l'Art*, t. VIII, P., 1903, p. 211 (exposé très détaillé avec références) ; M. Dieulafoy, *La Statuaire polychrome en Espagne* (*Comptes rendus de l'Acad. des Inscriptions*, 1898, p. 794, et *Monuments Piot*, t. X) ; H. Bulle, *Klinger's Beethoven und die farbige Plastik der Griechen*, Lp., 1903.

R. Graul, L. Bénédite, M. Bing, etc., *Die Krisis im Kunstgewerbe, Wege und Ziele der modernen Richtung*, Lp., 1902; R. Marx, *Les Arts à l'Exposition de 1900, La Décoration et les Industries d'art* (*Gazette*, 1900, II, p. 397, 563; 1901, I, p. 53 [p. 81, Lalique; p. 136, Gallé]); F. Minkus, *Die internat. Ausstellung für moderne dekorative Kunst in Turin* (*Kunst und Kunsthandwerk*, V., 1902, p. 402); L. de Fourcaud, *E. Gallé* (*Revue de l'Art*, 1902, I, p. 34); K. Widmer, *Zum Wesen der modernen Kunst* (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1903, II, p. 30).

S. W. Bushell, *L'art Chinois*, trad. fr., P., 1910; R. Petrucci, *Les peintres chinois*, P., 1912; Fenollosa, *Epochs of Chinese and Japanese art*, 2 vol., L., 1912; A. Hippesley, *A sketch of the history of the ceramic art in China*, Washington, 1902 (influences réciproques de l'Europe et de la Chine); M. Paléologue, *L'Art chinois*, P., s. d.; E. Grandidier, *La Céramique chinoise*, P., 1902; H. A. Giles, *Chinese pictorial art*, Shanghaï, 1905; L. Gonse, *L'Art japonais*, 2e éd., P., 1900; Hayashi, *Histoire de l'Art du Japon*, P., 1900; E. de Goncourt, *L'Art japonais au XVIIIe siècle, Hokousai*, P., 1896 (cf. *Gazette*, 1895, II, p. 441); O. Münsterberg, *Japanische Kunstgeschichte*, 3 vol., Brunswick, 1904; Th. Duret, *La Gravure japonaise* (*Gazette*, 1900, I, p. 132); G. Migeon, *La Peinture japonaise au Louvre* (*Revue de l'Art*, 1898, I, p. 256); *Chefs-d'œuvre d'art japonais*, P., 1905; *Au Japon*, P., 1908; W. von Seidlitz, *Les Estampes japonaises*, P., 1911; A. Morrison, *The painters of Japan*, L., 1911; F. Piggott, *Decorative art of Japan*, L., 1910; L. Bynion, *Painting in the Far East*, L., 1908; Hovelacque, *L'Art japonais à l'Exposition* (*Gazette*, 1900, II, p. 317); S. Hartmann, *Japanese art*, L., 1904 (cf. *The Athenaeum*, 1904, II, p. 182); Edw. Morse, *Catalogue of the Morse collection of Japanese pottery*, Cambridge (Mass.), 1901; G. Jacoby, *Japanische Schwertzieraten*, Lp., 1904; E. Pottier, *Grèce et Japon* (*Gazette*, 1890, II, p. 105 : analogies fortuites de l'art japonais et de l'art grec).

INDICATIONS COMPLÉMENTAIRES

Pour compléter et tenir au courant les bibliographies qui font suite aux chapitres de ce livre, il suffit de dépouiller l'*Archäologischer Anzeiger* (art antique) et le *Repertorium für Kunstwissenschaft* (art chrétien, moderne et oriental). Depuis 1904, ce dernier recueil ne donne plus de bibliographie; il faut recourir aux *Monatshefte für Kunstwissenschaft* (Leipzig) et au *Répertoire d'art et d'archéologie* (Paris, depuis 1910).

On trouvera un grand nombre de monuments reproduits par la gravure ou la photographie dans les ouvrages suivants, qui ne devraient manquer à aucune bibliothèque d'histoire de l'art :

1° Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monuments* (IVᵉ-XVIᵉ siècles), Paris, 6 vol., 1823, avec 325 pl. (plusieurs éditions et traductions) ; 2° F. Winter et G. Dehio, *Kunstgeschichte in Bildern*, 5 vol. jusqu'au XVIIIᵉ siècle, Leipzig, 1899, 1900; 3° Reber et Bayersdorfer, *Klassischer Bilderschatz*, 12 vol., Munich, 1888-1900 (1800 tableaux, du XIVᵉ au XVIIIᵉ siècle) ; 4° Les Mêmes, *Klassischer Skulpturenschatz*, 4 vol., Munich, 1896-1900 (sculptures anciennes et modernes) ; 5° P. Vitry et G. Brière, *Documents de sculpture française du Moyen Age*, Paris, 1904 (940 photograhies) ; 6° G. Hirt, *Kulturgeschichtliches Bilderbuch*, 6 vol., Munich, 1887-1893 (3500 gravures d'après des œuvres du XVIᵉ au XVIIIᵉ siècle) ; 7° S. Reinach, *Répertoire de peintures du Moyen Age et de la Renaissance*, 4 vol., Paris, 1905-1918 (5000 gravures d'après des tableaux du XIVᵉ au XVIᵉ siècle).

Toute bibliothèque d'art devrait posséder aussi les *Dictionnaires des artistes* de Thieme et Becker (Leipzig, 1907 et suiv.) et de Bénézit (Paris, 1911 et suiv.), ainsi que l'*Histoire de l'Art* d'A. Michel et autres (P., 1905 et suiv.), la *Storia dell'arte* de G. Rizzo et P. Toesca (Turin, 1913 et suiv.), et la collection des *Histoires de l'Art* dite *Ars Una* (P., 1910 et suiv.), conçues sur le modèle d'*Apollo*.



CHÂSSE DE LA CLOCHE DE SAINT PATRICE.
(XIᵉ siècle)
(Musée de Dublin)

FIN

INDEX ALPHABÉTIQUE

C

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

2548-20. — Corbeil. Imprimerie Crété.

Reinach N
5300
Apollo .R48